LOS HOMBRES de la historia 165

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Centro Editor de
América Latina

Verdi

Armando Gentilucci

Luigi Pestalozza

Es un hecho indiscutible el retorno de nuestro siglo a Verdi, a todo Verdi y no sólo a sus obras más logradas. Y es que, si bien para quien en la música o en el arte busca solamente la belleza, el Verdi juvenil ofrece logros aislados con no pocas caídas en la banalidad - aunque genial banalidad - para los que, en cambio, están convencidos de que los estímulos de una ópera se vinculan también con lo que en ella se encuentra de ciertos gustos y modos de consumo cultural, por los significados que éstas pueden encerrar - significados morales e ideales, de tensión social y hasta política -, para ellos los melodramas verdianos de la década del cuarenta son necesarios para comprender una historia del teatro musical de Verdi y del Ochocientos italiano en general, que no es solamente la historia de las obras estéticamente indiscutibles, sino la historia de la cultura operística socialmente funcional, relativa a la ideología dominante. Se recorre completamente aquí el itinerario crítico, a fin de encontrar las razones del compromiso presente en las obras verdianas, en las que se detecta a veces un estilo demasiado sumario pero siempre nacido de un hombre a quien no faltaba educación intelectual ni educación técnico-musical. **Macbeth, Rigolletto, La traviata, Un ballo in maschera, La forza del destino, Aida,** para no mencionar sino algunos nombres claves, marcan etapas precisas de un proceso por el que Verdi llega al más alto nivel de autoconocimiento de los propios deberes civiles como compositor, proceso que se cierra en Falstaff, página dolorosa y clara, señalada por un pesimismo sin rencores, radical e intransigente.

Esta obra fue publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma, Milán.
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Franco Ochetto, Andreina Rossi Monti.

165 - Verdi - El siglo XIX: las revoluciones nacionales.

Este es el séptimo fascículo del tomo El siglo XIX: las revoluciones nacionales (Vol. III).

La lámina de la tapa pertenece a la sección El siglo XIX: las revoluciones nacionales, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Traducción: Susana Bahamonde

Centro Editor de América Latina S. A.
Cangallo 1228 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223. Buenos Aires, en agosto de 1971

Verdi

Armando Gentilucci
Luigi Pestalozza

1813

10 de octubre. Nace G. Verdi, hijo de un comerciante de vinos, en Roncole di Busseto.

1823

Después de haber estudiado gramática y música bajo la guía del organista Baistrocchi, se dirige a Busseto y con la ayuda de Antonio Barezzi es admitido en el gimnasio y en la escuela de música que dirige Ferdinando Provesi.

1828

La Filarmónica ejecuta una sinfonía suya. Durante este período compone varias obras para instrumentos de viento, para barítono y orquesta, etcétera.

1829

Rechazan su solicitud para aspirar al puesto de organista en Soragna.

1832

En mayo —gracias a los subsidios de Barezzi y de Monte di Pietà— se dirige a Milán, donde presenta su solicitud de admisión al Conservatorio. Aunque la mesa examinadora le reconoce condiciones de compositor, no le concede la admisión por haber nacido fuera de los límites del Lombardo-Veneto, porque el Conservatorio tenía demasiados alumnos y porque tenía cuatro años más que los establecidos como edad límite para el ingreso. Empieza a estudiar en forma privada con el operista Vincenzo Lavigna.

1834

En junio regresa a Busseto, donde aspira a ocupar el lugar del organista Provesi, pero no obtiene ningún resultado. En diciembre vuelve a estudiar con Lavigna.

1835

En Busseto empieza a componer su primera ópera: *Oberto*.

1836

Lo nombran maestro de música de la Municipalidad de Busseto; se casa con Margarita, la hija de Antonio Barezzi.

1837-1839

Nacen dos hijos que mueren al poco tiempo; en el terreno artístico se afirma gracias al éxito de taquilla de *Oberto*, que interpreta la conocida cantante Giuseppina Strepponi, que será la segunda compañera del compositor.

1840

Muere su esposa Margarita. Se representa en la Scala la ópera cómica *Un giorno di regno* (*Un día de reinado*).

1842

Primera representación del *Nabucco* en la Scala, con gran éxito que en parte se debe a que se refiere a un tema patriótico.

1843-1845

Despliega una actividad creativa febril; compone melodramas como *Atila*, *I Lombardi* (*Los lombardos*), *I due Foscari* (*Los dos Foscari*), *Ernani* (*Hernani*), *Giovanna D'Arco* (*Juana de Arco*), *Alzira* (*Alcira*).

1846

Decide poner música al *Macbeth* y se pone de acuerdo con el empresario Lanari, de Florencia.

1847

En París suscribe la protesta y el pedido de ayuda que los Guerrieri-Gonzaga dirigen a Francia contra la tiranía austríaca en el Lombardo-Veneto. Al enterarse de la insurrección milanesa del 18 de marzo se traslada rápidamente a Milán (como lo demuestra irrefutablemente la carta que envía a Piave desde Milán, que también publica Walker).

1848

Primera representación de la *Battaglia di Legnano* (*La batalla de Legnano*) en Roma. En las sucesivas representaciones, que se producen en varias ciudades italianas, hay una constante interferencia de la censura. Primera representación de *Luisa Miller*.

1850

Después de infinitas disputas con la censura de Venecia, decide llamar *Rigoletto* a su última ópera.

1851

Gran éxito de *Rigoletto*, que también se representa en el exterior, aunque con distintos cambios debidos a la censura.

1853

Gran éxito de *Il Trovatore* (*El trovador*) y fracaso de *La Traviata*. En octubre se dirige a París.

1854

La Traviata triunfa en San Benedetto de Venecia, con algunas modificaciones.

1855-1858

Compone *I vespri siciliani* (*Las vísperas sicilianas*), *Simón Boccanegra*, *Un ballo in maschera* (*Un baile de máscaras*).

1859

Gran éxito de *Un ballo in maschera* en el San Carlo de Nápoles. El 29 de abril Verdi y la Strepponi se casan en secreto en Collanges-sous-Salère (Saboya). En junio el compositor promueve en Busseto una suscripción destinada a socorrer a los heridos y a las familias de los caídos pobres. El 4 de setiembre es elegido representante de las provincias parmenses ante la Asamblea y el 15 de setiembre llega a Turín con la diputación. Conoce a Cavour. En octubre presta a la Municipalidad de Busseto los fondos necesarios para adquirir fusiles destinados a la Guardia Nacional que será la encargada de defender la libertad de la zona.

1861

Rechaza la candidatura al primer parlamento nacional que le ofrecen sus conciudadanos, pero luego debe aceptarla ante la insistencia de Cavour. Aconseja a Cavour llevar a cabo la reforma de las escuelas de música.

1862

El 10 de noviembre se lleva a cabo la primera representación de *La forza del destino* (*La fuerza del destino*) en Pietroburgo.

1863-1866

Verdi y Giuseppina viajan mucho: Londres:

París, Madrid, con frecuentes regresos a Génova y Sant'Agata.

1867

En París se estrena *Don Carlos,* que es recibida sin mucho entusiasmo.

1868

El 30 de junio Verdi y Manzoni se encuentran por primera vez, en Milán.

1871

Exito triunfal de *Aida* en El Cairo; al año siguientes se repite en la Scala, donde el autor es reclamado treinta y dos veces al escenario por el público.

1874

Es incluido entre los senadores.

1883

El ministro de Instrucción Pública, G. Baccelli, lo invita a formar parte de la comisión para el arte musical y dramático, pero Verdi renuncia.

1887

Primera representación del *Otello* en la Scala, con gran éxito. El 6 de noviembre se inaugura el hospital de Villanova, fundado por el compositor.

1893

9 de febrero. Primera representación de *Falstaff* en la Scala con un éxito memorable.

1897

Muere Giuseppina Strepponi.

1899

Firma el acta de fundación de la Casa de Reposo para músicos, que él había querido y financiado.

1901

EL 27 de enero muere en Milán.

Retorno a todo Verdi

El retorno a Verdi, al Verdi de *Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata,* no al de *Otello* y *Falstaff* que ya entre nosotros hasta las élites de los primeros wagnerianos o los doctos intelectuales de la *Società del Quartetto* se dignaban considerar, no es un retorno de origen reciente. Tiene su origen en la primera posguerra, y lo que resulta curioso es que el relanzamiento de la ópera verdiana como un auténtico hecho cultural y artístico que no puede reducirse solamente al mero placer del *bel canto,* haya comenzado fuera de las fronteras de Italia, especialmente en Alemania. La célebre novela de Werfel, que apareció hace unos cuarenta años, hace mención de esto, y sabemos cuánto influyó para poner en marcha este redescubrimiento; por otra parte, es posible que sólo los extranjeros, menos ligados que los italianos a algunas tradiciones de gusto vocalístico, pudieran poner en marcha este movimiento. En cambio el retorno a Verdi que no se basa solamente en la investigación erudita o en el examen de algunas de sus obras antes descuidadas, está más cerca nuestro, y se vincula especialmente a los últimos veinte años; tiene particular importancia el hecho de que se haya dado a través de toda una serie de encuentros en el escenario, que fueron confiados a registas del calibre de Visconti, Strehler o Welstenstein, quienes contribuyeron a calificar las obras menos conocidas de Verdi. Si antes circulaban solamente unas trece obras verdinas —la mitad de las veintiséis que compuso— y las restantes eran casi desconocidas, hoy no es así. Sin embargo, a juicio de algunos como Mila, para quienes sólo la belleza más acabada tiene derecho a sobrevivir, hemos ido demasiado lejos en esta revaloración. La reaparición de obras como *Il Corsaro* o la *Giovanna D'Arco* no ha obtenido una aprobación general, pero estas obras y tal vez otras que pueden ser discutibles, se reencuentran hoy en un clima cultural particular, que ya no conoce la hegemonía indiscutida del crocianismo, sino que se interesa por la compleja estructuración de los fenómenos artísticos, por su articulación con el contexto social, costumbrista, vital, o sea con la realidad y con la historia, por lo cual hasta las obras menos dignas de ser consideradas puras desde el punto de vista estético, han descubierto su derecho a la existencia. Y esto plantea la posibilidad de un conocimiento más amplio y "público" de lo que ha sido el operismo italiano del ochocientos, y no solamente el verdiano.

Porque no se trata de recuperar melodramas como *Oberto conte de San Bonifacio, La battaglia di Legnano, Luisa Miller,* haciéndolos pasar por obras maestras y mostrándolos como si fueran obras más logradas de lo que son. Se trata de aceptarlas por lo que son, de reconocerles los límites, pero también de tomar de ellas lo que proponen como módulos de comunicación, su relación con movimientos de fondo de la cultura y de la sociedad de entonces, la presencia en ellas de momentos de auténtica invención que a menudo rescatan las caídas del nivel creativo. A este respecto, entonces, no hay dudas y conviene repetir el concepto: para quien en la música o en el arte busca solamente la Belleza, el Verdi juvenil ofrece logros aislados; no son pocas las caídas en la banalidad —aunque genial banalidad. Para aquellos que, en cambio, están convencidos de que los estímulos de una ópera se vinculan también con lo que en ella se encuentra, de ciertos gustos y modos de consumo cultural, por los significados que éstas pueden encerrar —significados morales e ideales, de tensión social y hasta política—, para ellos los melodramas verdianos de la década del cuarenta son necesarios para comprender una historia del teatro musical de Verdi y del Ochocientos italiano en general, que no sea solamente la historia de las obras estéticamente indiscutibles, sino la historia de la cultura operística socialmente funcional, relativa a la ideología dominante. Pero para no abandonar el nivel de análisis musical, cuando se habla de "banalidad" en las primeras obras de Verdi, no es posible quedarse a mitad de camino; por el contrario, es necesario que el itinerario crítico se recorra completamente, a fin de reencontrar las razones del compromiso —o del presunto compromiso— presente en las obras verdianas, con un estilo a veces demasiado sumario y sin embargo debido a un músico a quien no faltaba la educación intelectual ni la exclusivamente técnico-musical, como se suele creer con apresuramiento.

Aprendizaje musical: *Oberto y Un giorno de regno*

Es necesario recordar que Verdi recibió una completa preparación musical, primero en Busseto con el modesto Fernando Provesi, organista de San Bartolomeo y luego, desde 1832 hasta 1835 en Milán, con Vincenzo Lavigna en forma privada, ya que no había sido admitido en el Conservatorio porque no había vacante y porque además tenía cuatro años más que el límite de edad impuesto para el ingreso. Como dice el mismo Verdi en una carta que muchos años más tarde enviara a Francesco Florimo, Lavigna era un maestro cotizado además de autor de algún melodrama que fue representado, "era muy ducho en contrapunto, un poco pedante y no veía otra cosa que la música de Paisiello". Y luego: "Recuerdo que en una sinfonía que hice, me corrigió toda la instrumentación a la manera de Paisiello. 'Estás listo', me dije a mí mismo, y a partir de aquel día no volví a mostrarle otra composición ideal; en los tres años que pasé con él no hice otra cosa que cánones y fugas, fugas y cánones de todos los colores. Nadie me ha enseñado la instrumentación y la manera de tratar la música dramática...

1



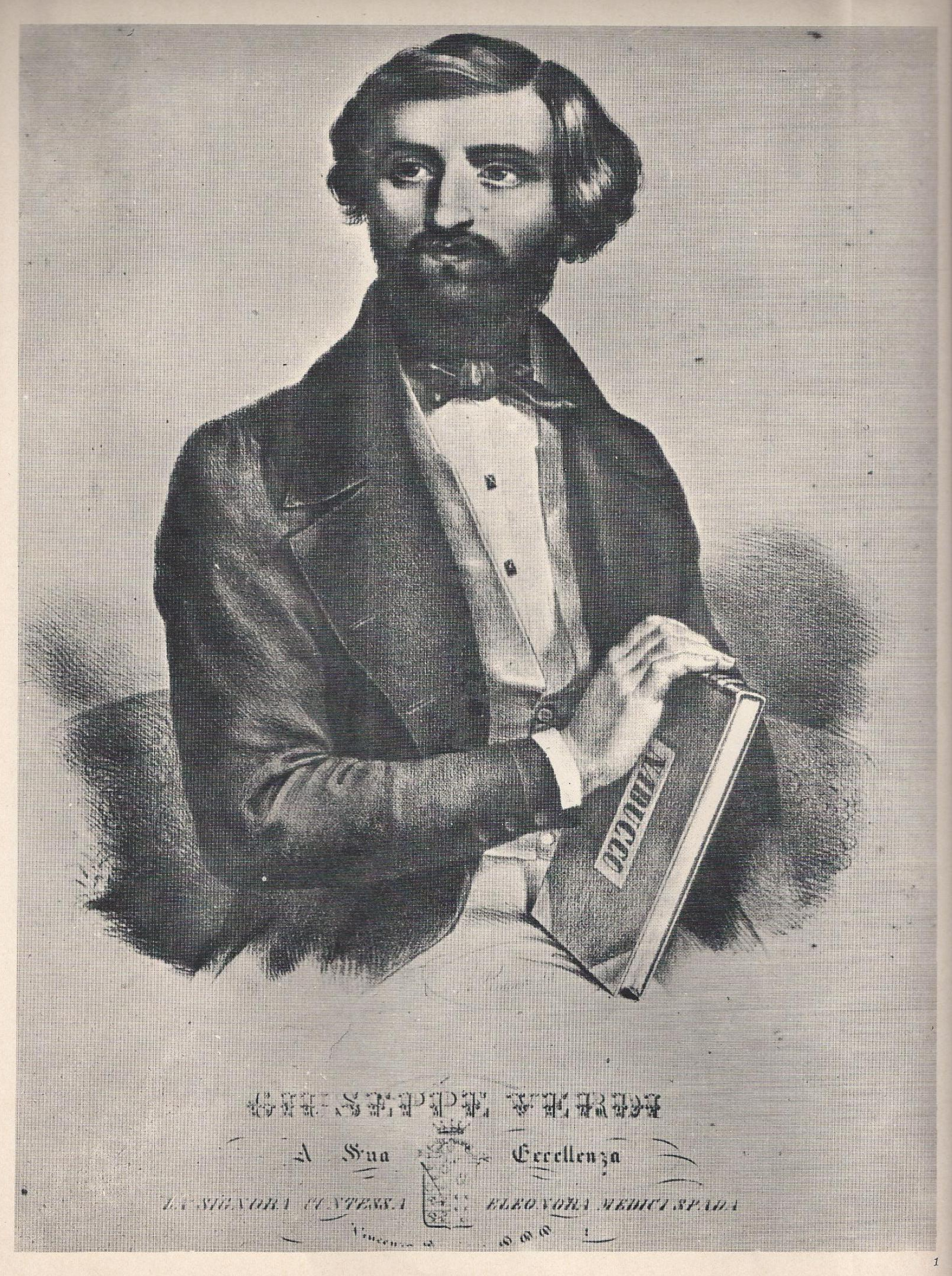
2

1. Giuseppe Verdi en 1843.

2. La casa natal de Verdi, en un cuadro de A. Formis. Milán, Museo de la Scala.

En la página 172:

1. Verdi en la época del Nabucco.



1

Lo repito: era docto y me gustaría que todos los maestros fueran así." De modo que el joven Verdi sabía claramente qué podía darle su maestro, y sabía con igual claridad qué no le daba; aceptó la tiranía contrapuntística sabiendo que constituía un verdadero tesoro para su formación musical y al mismo tiempo se negó a adecuarse al modelo de Paisiello que el académico Lavigna pretendía perpetuar en forma ahistórica. Aquí ya vemos el sentido crítico instintivo e infalible de Verdi, su exigencia —espontánea y para nada cerebral— de marchar al compás de la época, un prepotente sentido histórico por el cual en las correcciones que el anciano maestro había hecho a la instrumentación de la sinfonía, el alumno —que recién hacía sus primeras armas— ya había comprendido, lúcidamente, que aquella era una mentalidad en vías de liquidación, que ya no podía fructificar en condiciones tan distintas de las originarias y en contacto con implicaciones y costumbren tan diversas. Implicaciones que, por otra parte, al poco tiempo se mostrarán a Verdi en su exacta dimensión ideológica, dando lugar a que el compositor ataque el problema de la ópera, en la cual se advertía la urgente necesidad de una separación de los *clichés* de la ópera napolitana que ya Rossini, Donizetti y el mismo Bellini habían empezado a superar. En realidad Verdi aparece queriendo salir de las convenciones operísticas desde sus primeras obras. El teatro musical de fines del 1700 y principios del 1800 era de un convencionalismo melodramático marcado: el que requería la sociedad burguesa-nobiliaria de la época, para la cual la ópera significaba esparcimiento al mismo tiempo que el desahogo de emociones sentimentales individuales; el teatro musical, entonces, se encontraba en aquella época en la culminación de un proceso evolutivo —o más bien involutivo— que llegó casi a abolir todo residuo de objetividad histórica y moral y a eliminar casi del todo al personaje como portador de ideas y de mensajes colectivos, reduciéndolo al carácter de mera figura insertada en la categoría abstracta de "rol". Hasta Bellini, que más que ningún otro de sus contemporáneos supo oponerse a la tiranía de la fórmula, elevándola a la altura de una plena afirmación de los valores ideales del individuo, de una alta moral romántica, sin embargo, no supo encontrar un contexto más amplio de significados; en cuanto a Rossini, que en la ópera cómica había desarrollado un discurso coherente que implicaba una reproposición crítica del género, recién en 1818, con el *Moisés en Egipto* (compuesto y representado en Nápoles y vuelto a componer nueve años más tarde para la Ópera de París), encarará la ópera seria dando pruebas de haberse adecuado a un romanticismo de más alto vuelo, el cual se expresa en los corales, en los que resuena un conmovido llamado a la libertad; allí se sientan las base para *Guillermo Tell* (1829).

Pero si en el *Moisés* las nuevas razones dramáticas estaban como reabsorbidas en la difusa y estática coralidad religiosa, en *Guillermo Tell* —obra maestra de admirable logro musical— la misma referencia explícita al tema de la libertad hubiera hecho resaltar más el fracaso parcial de la estructura dramática. La presencia coral del pueblo, que en *Guillermo Tell* está en camino de convertirse en personaje, no llega sin embargo a destacarse en primer plano; y aunque sin duda hay ya una intuición dramática de la necesidad de reestructurar los esquemas de la ópera seria histórico-romántica, para convertirla en una manifestación directa y abierta a la comprensión de las masas, y contraria a los límites de las convenciones evasivas de las nacientes instancias nacional-populares, en el terreno estructural del drama *Guillermo Tell* se queda a mitad de camino, es —por así decirlo— una gran propuesta, una apertura a lo por venir. Un porvenir que Verdi habría de encarnar desde el principio, transformando la ópera seria en la ópera con que habría de convertirse en el músico genial, capaz de concretar en la música las aspiraciones del momento histórico que se encamina hacia los motines del 48. Y hay que señalar que no es sólo el análisis de los libretos, indispensable pero insuficiente de por sí, el que ilumina este aspecto. Lo que cobra significado en el melodrama verdiano de los años cuarenta es la relación entre situación dramática y lenguaje musical, y justamente en virtud de una estructuración lingüística que otorga un significado pleno y vigoroso a la situación dramática, asumiendo como característica propia la búsqueda deliberada de instrumentos comunicativos "elementales", pero al mismo tiempo drásticamente "gestuales". En el melodrama del primer Verdi hay un rudo contraste de "signos" lingüísticos que violentan la composición metódica del pasado, que funcionan como elemento estructural de cohesión, que convierten el discurso musical en un organismo donde lo claro y lo oscuro, los juegos dinámicos, los matices tímbricos, los ritmos fuertemente marcados, comportan la total participación de la música en las tensiones del drama que ya no es sentido como espectáculo teatral que se agota en sí mismo, sino como parte de una realidad humana más vasta, que está cambiando profundamente.

Es necesario aclarar —no obstante— que generalizar sería un error. *Oberto conte de San Bonifacio*, la primera ópera verdiana, que éste compuso sobre el libreto que escribiera Piazza y recompusiera Solera, se nos aparece hoy como un ensayo de costumbres, más en la línea de Bellini y Donizetti, que en la del Rossini de *Moisés* o de *Guillermo Tell.*

La partitura, a pesar de su pericia, no culmina en momentos verdaderamente originales; y el único atisbo estilístico que de alguna manera deja entrever las obras mayores que vendrán más tarde, está en la implantación de algunos pasajes de conjunto, como el emocionante coro de la introducción, en el cual en un momento dado se cantan las palabras: *"scorran di guerra i turbini per l'itale città, /al fortunato talamo la pace arriderà".** El *Oberto*, que se representó en la Scala el 17 de noviembre de 1839, fue bien recibido, aunque no constituyó un éxito muy marcado. La obra se dio catorce veces y Walker, en su notable biografía, señala que ocho días antes de la representación el nombre del compositor bussetano apareció por primera vez en los anales de Casa Ricordi, la cual en ese momento adquirió los derechos de la obra y estipuló un contrato para las sucesivas.

No tuvo que esperar mucho tiempo para recibir nuevas propuestas de trabajo: lo comprometieron para poner música a un libreto de Gaetano Rossi (*El proscripto*), pero como esto no llegó a concretarse, el joven compositor se vio obligado contra su voluntad a componer una ópera cómica, *Un giorno di regno,* que fracasó después de una única y miserable representación en el teatro de la Scala, el 5 de setiembre de 1840. Se ha querido atribuir este fracaso a los acontecimientos personales, relacionándolo con las tristes vivencias que Verdi tuvo en esa misma época: en el breve lapso de tiempo que va desde 1839 a los primeros meses de 1840, perdió a sus dos pequeños hijos y a su mujer, quedando solo. Con seguridad estos hechos tan dolorosos habrán repercutido en su trabajo y favorecido la opacidad de la obra que componía en ese momento, *Un giorno di regno*, pero tampoco podemos equivocarnos y atribuir todo a motivos personales. Porque no debemos olvidar que Verdi no estaba para nada contento con la idea de componer una ópera cómica, y si bien es cierto que estuvo a punto de abandonar esta obra cuando sobrevino la tragedia familiar, también es cierto que había aceptado el libreto de Romani porque lo había considerado el menos malo de aquellos que había examinado. Lo que ocurre es que hay que enfocar el problema desde una perspectiva más amplia: la de la inactualidad del género cómico. No es casual que *Un giorno de regno* quede como la única ópera cómica (porque *Falstaff*, a pesar de que se origina en este género, también se aparta de él), y que sea una de las últimas del teatro musical italiano del 1800; el capítulo de este género se cierra definitivamente en 1843 con el *Don Pasquale* de Donizetti, después del cual el género —aunque permanece como producto artesanal en los músicos menores— decae, vencido por el mecanismo ideológico de una burguesía naciente y como tal mucho más propensa a otorgar al género serio la responsabilidad social de transmitir y difundir ideológicamente su presencia histórica.

De modo que fue la intuición de Verdi, siempre sensible a los cambios en el tiempo

* "Corran vientos de guerra por las ciudades italianas / la paz sonreirá al afortunado tálamo."


1

—en este caso la inactualidad del dúo cómico, de los personajes amanerados, de los modelos farsescos de ascendencia setecientesca—, la que decretó el fracaso de *Un giorno di regno,* de una empresa que él había afrontado sin convicción alguna y en la que ni siquiera hubiera podido intentar recuperar la comicidad rossiniana, a la que el mismo Rossini había renunciado; y no deja de tener un sentido malicioso que cuando cinco años más tarde *Un giorno di regno* se repone en el escenario del teatro San Benedetto de Venecia (octubre de 1845), lleve un nuevo título: *Il finto Stanislao* (*El falso Estanislao*), que evoca una larga serie de obras pertenecientes a la tradición y a los clichés de la escuela napolitana, desde la *Amante fingida,* de Paisiello y *Las falsas gemelas,* de Piccinni, hasta las variantes mozartianas de la *Finta semplice.*

Después de cerrado este capítulo que casi no había sido abierto, se abre el capítulo romántico-patriótico, el de las encendidas pasiones nacionales y populares. Verdi tenía la suerte de residir en Milán, ciudad donde vivía la más inquieta burguesía italiana y que por lo tanto era un centro cultural particularmente sensible a los ardores del Resurgimiento; se comprende, entonces, que un hombre, un artista inteligente y abierto como él, no pudiera permanecer indiferente a la solicitud del medio ambiente. Sin embargo, a menudo los críticos se han entusiasmado con el Verdi cantor del Resurgimiento, sin preocuparse por aclarar lo que en cambio es más importante: los problemas de carácter concretamente musical de su *canto.* Exaltar el tema patriótico, el romántico compromiso nacional y popular del melodrama verdiano en los años cuarenta haciendo abstracción del lenguaje musical, es pura retórica; y, por otra parte, exaltar solamente la música, que es toda instintiva, llena de una arrolladora fuerza primitiva, sin relacionarla con lo que constituye el producto de una elección hecha en función de la comunicación, tampoco es pertinente.

"Va pensiero . . .": el compromiso patriótico

Nabuccodonosor es el primer melodrama en el cual Verdi establece un vínculo estrecho con el espíritu del Resurgimiento que imperaba en la Italia de entonces. Había sido necesario que apareciera el libreto de Solera para que el compositor volviera al trabajo, para arrancarlo de la apatía en que se había sumido después de la terrible tragedia familiar; Verdi mismo relató cómo al principio no tenía deseo alguno de ponerse a trabajar, como si le pesara leer aquel texto que el empresario Morelli le había entregado: ". . . Sentía una especie de malestar indefinido, una gran tristeza, una angustia que me desbordaba el corazón. Volví a casa y con un gesto casi violento arrojé el manuscrito sobre la mesa y me quedé parado frente a ésta. Al caer sobre la mesa, el manuscrito se había abierto: sin saber cómo, mis ojos se posaron sobre la página que tenía por delante y leí este verso: *"Va, pensiero, sull'ali dorate".** Leí los versos siguientes y tuve una gran impresión . . . Leí un fragmento, luego dos: luego me detuve con el propósito de no escribir; me obligué a cerrar el manuscrito y me fui a la cama . . . Pero sí . . . *Nabucco* me daba vueltas en la cabeza . . . no podía conciliar el sueño; me levanté y leí el libreto una vez, dos veces, tres veces, tantas que a la mañana ya me sabía de memoria el libreto de Solera." Así, cuando la atención de Verdi se fija por casualidad en los versos de la que será la gran página coral de *Nabucco,* este hecho sugiere casi emblemáticamente el papel preeminente que habrá de asumir el coro en la ópera verdiana de la década del cuarenta. Sabemos, en efecto, que en *Nabucco,* que se representó con gran éxito en la Scala el 9 de marzo de 1842, el famoso canto de libertad *va pensiero sull'ali dorate* fue relacionado en seguida con las condiciones históricas del pueblo italiano sometido al extranjero, y elevado a la condición de símbolo de las esperanzas de liberación nacional. Y, sin embargo, si nos detuviéramos en la superficie de los temas elegidos, en vez de subrayar la búsqueda deliberada de nuevos contenidos vinculados

* "Ve, pensamiento, en alas doradas."

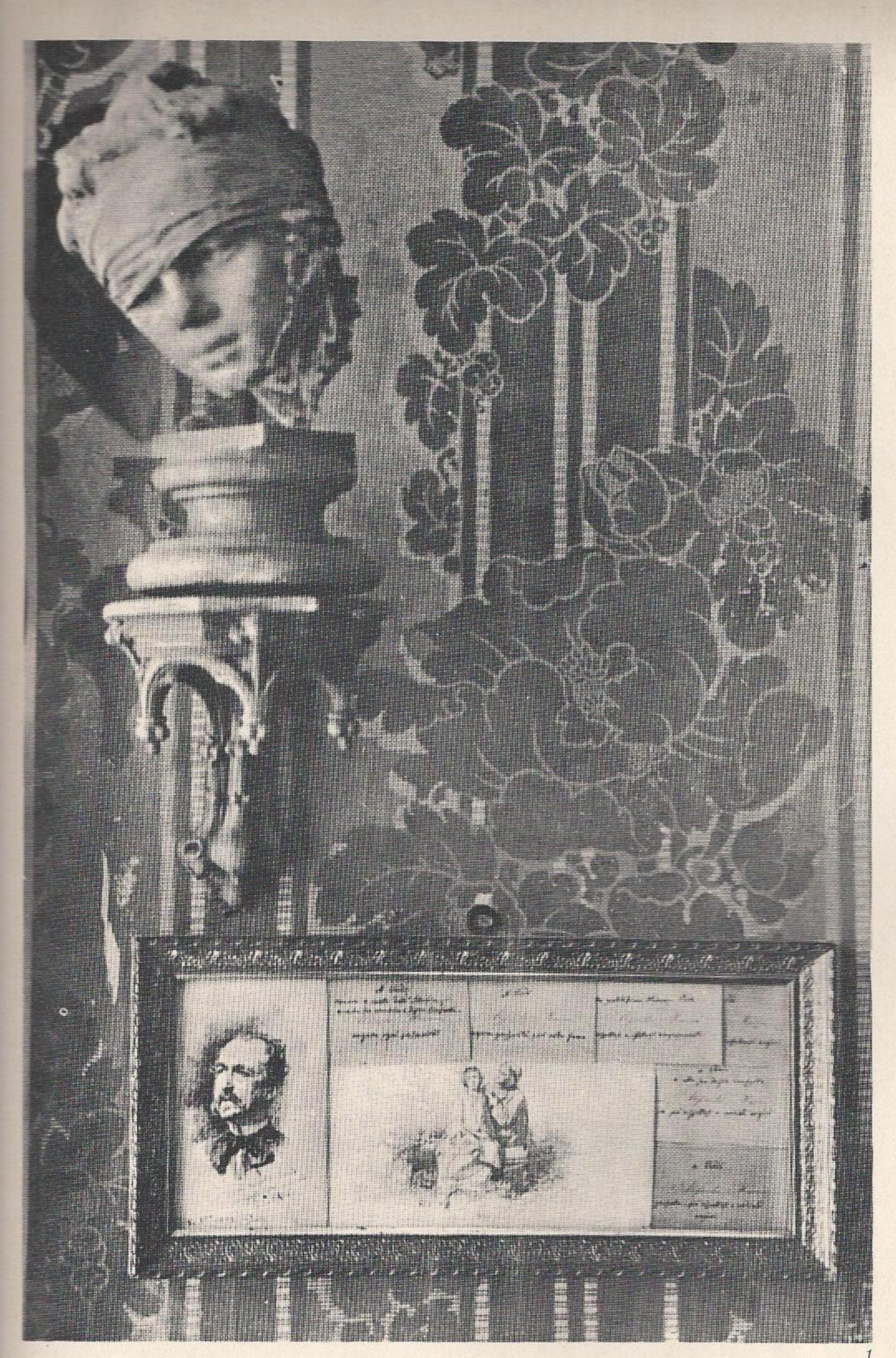


2

al proceso constitutivo de una nueva forma operística, de un lenguaje musical nuevo, podríamos sospechar que en el compositor había una tendencia a explotar el sentimiento patriótico. Porque a Verdi no le resultaba suficiente con que el melodrama se inspirara en la vida y en los hechos cotidianos, o que aludiera a ellos. En todo caso, el examen de sus óperas, desde el *Nabucco,* nos revela que para él el problema prioritario era el de la renovación estructural del melodrama para sustraerlo a las convenciones impuestas por los mismos hábitos del "consumo" operístico "de masa" (en la medida en que la ópera lo fue realmente en el 1800), para imponer a ese nivel un auténtico melodrama "de ideas", que asumiera un compromiso "ético" y se opusiera al melodrama en boga, que se limitaba al mero hedonismo espectacular. De ahí deriva la innovación principal: el coro que es trasladado a un primer plano y adquiere el carácter de protagonista de la acción, en la cual el "pueblo" portador de la idea de "nación" se reencuentra y se reconoce; así la ópera se reestructura en función de los significados que se desea renovar y a esta renovación concurre también, en forma coherente, la reestructuración de otros elementos de la composición, como el material temático que se imposta en módulos antiacadémicos, según un "gesto" capaz de instituir una comunicación cuya fuerza emocional depende de su tensión interna, de su energía cognoscitiva, o como la escritura vocal de los personajes y del coro, que entonces nada tiene que ver con el virtuosismo canoro a la moda. Por otra parte, es a partir de *Nabucco* que se consolidan algunas fórmulas iterativas, algunas figuraciones que caracterizan las situaciones dramáticas —como por ejemplo el coro de los Levitas: *"Il maledetto non ha fratelli... / non v'ha mortale che a lui favelli"* * —, que no son otra cosa que aquel "gesto" rítmico que Luigi Dallapiccola, en su célebre análisis del estilo verdiano, señala en los momentos salientes de *Rigoletto* (los cortesanos que se preparan para el rapto de Gilda), en *Il Travatore,* en *Macbeth* (el coro de los sicarios) en *Un ballo in maschera.* Sin embargo, a pesar de la importancia de estos elementos estilísticos y lingüísticos que califican la prepotente originalidad musical del melodrama de Verdi en el momento de su ingreso al escenario de la ópera italiana, tal vez lo más importante de este melodrama sea la ausencia de una actitud "naturalista", de un realismo vulgar que por otra parte, dada la naturaleza del lenguaje y del estilo, resultaría imposible. Lo pintoresco, la adhesión a modelos de la música operística más corriente y más ilusoria para el consumidor común, todo esto es extraño a Verdi. Porque Verdi apunta a una realidad comunicativa que se apoya en el lenguaje de un estilo que en apariencia resulta demasiado drástico y tajante, pero a través del cual se libera de la aceptación de fórmulas ajenas para buscar su propia claridad ideológica y ética. Hay en él una necesidad "aristocrática" de distinguirse de la media operística; pero su finalidad es la de llegar a un auténtico compromiso "democrático" con el oyente; él quiere brindarle y brindar a la gran "masa" de público operístico una obra comprometida con los grandes problemas y los temas de la sociedad, de la historia, del momento italiano.

En la misma línea de *Nabucco* —el tratamiento del tema del resurgimiento, de las pasiones nacional-populares— están *I Lombardi alla prima Crociata (Los lombardos en la primera cruzada),* de 1843 (estrenada el 11 de febrero en La Scala), *Ernani,* de 1844 (estrenada el 9 de marzo en el Fenice de Venecia) y *I due Foscari,* también de 1844 (estrenada en el Fenice de Venecia el 3 de noviembre), aunque en ninguna de ellas logra la misma acabada organicidad estructural y la riqueza inventiva del *Nabucco.* Pero en estas obras y aún en las anteriores a éstas Verdi desarrolla una actitud dramática estrechamente vinculada a la carga moral e ideal por la cual los personajes, más que actores del drama que se expone, resultan los portadores abstractos de los conflictos históricos a los cuales aluden, mientras que al coro le reserva la tarea

* "El maldito no tiene hermanos... / no hay mortal que le hable."



1

1. Villa Verdi en S. Agata: Cartas y documentos de admiradores; arriba, *el "Muchacho herido", de Gemito.* (Pozzi Bellini).

En las páginas 174 y 175:

1. El teatro de la Scala.

2. Episodio de la batalla de Novara, 1849, Milán, Civica raccolta delle stampe, A. Bertarelli.

de referir abiertamente esos conflictos a las esperanzas de resurgimiento, de independencia nacional y de liberación popular. En el melodrama verdiano de la década del 40 existe, por lo tanto, el peligro de un nuevo esquematismo, el que surge de la fisonomía del vínculo "político" que Verdi establece entre sus obras y el Resurgimiento italiano *in fieri*, en cuya base ideológica y aun ética está el concepto romántico de *pueblo*, entendido como abstracción moral e ideal en el cual la *nación* se autodefine y del cual rescata el derecho histórico a la propia independencia. En el énfasis compacto de las páginas corales y en la rígida figuración emblemática de los personajes, se inscribe con precisión la intrínseca participación estructural —formal para ser significante en cuanto a sus propios contenidos— de la ópera de Verdi en un romanticismo que nos ayuda a comprender por qué en el melodrama patriótico verdiano no encontramos una motivación social precisa o, más bien, por qué esta motivación social sí está presente, pero como una exclusiva adhesión teórica a la praxis de la burguesía italiana más avanzada, la que había inscripto en su bandera el llamado romántico a la *nación*, al *pueblo*.

Podemos decir que aquella obra de Verdi que en los años cuarenta explicita la temática patriótica, era la portadora directa de las aspiraciones que animaban la acción de nuestra burguesía revolucionaria, y es en esta dirección que se define el realismo de aquella ópera verdiana, por lo menos en la dirección en que Gramsci juzgaba que la concepción "retórica" de Foscolo tenía "en su época (...) una eficiencia práctica actual y, por lo tanto (era) 'realista' ". No es casual que el realismo de Verdi se haga más dúctil y penetrante, hasta el punto de permitir a la ópera superar el riesgo de convertirse en esquemática, recién cuando el idealismo al que Verdi será siempre fiel lo lleva a una ópera que no hubiera podido seguir en la línea de lo nacional-popular, porque la burguesía italiana que ya había hecho a Italia o la estaba haciendo, calificando la naturaleza y el alcance de su poder de clase, imponía ahora temas más urgentes y problemáticos como el del "hombre liberal" de la revolución liberal, frente a la sociedad burguesa presa en la lógica contradictoria y mistificatoria del capitalismo. El giro que toma el melodrama verdiano después de la derrota de Novara, de Roma, de Venecia en el 49, nace de la repentina toma de conciencia del compositor, que se da cuenta de que si bien las esperanzas populares y nacionales abstractas se concretaban en los valores individuales de libertad que la revolución burguesa quería reconocer a todos los hombres, las relaciones sociales tal como se daban en realidad ponían en discusión este ideal; por ello los coros patrióticos de los años cuarenta que inmediatamente después del 49, con *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata* se

convierten en personajes singulares portadores de una absoluta tensión individual, hacen que el melodrama verdiano se reestructure nuevamente para adecuarse a los nuevos fines significativos; esta adecuación es fundamentalmente una adecuación estructural a un radicalismo ideal y moral, opuesto al progresivo desenvolvimiento de la revolución burguesa, liberal, italiana, en su fracaso histórico y en su contradicción social.

Pero como nada ocurre mecánicamente, hay otro testimonio de la intuición con que Verdi supo individualizar cada vez lo que era más importante: en los años cuarenta, junto al motivo central del patriotismo, su obra no deja de lado otros temas que resultarán fundamentales en la década siguiente. Es en este momento cuando Verdi se encuentra con Shakespeare —en 1846, con el *Macbeth*—, o sea con el dramaturgo que el romanticismo había redescubierto y que Verdi descubre a través del romanticismo; pero lo que él descubre de Shakespeare es la sustancia, la presencia de una auténtica problemática *política*, aquella que la sociedad burguesa imponía como propia en sus orígenes históricos y que la sociedad burguesa —no solamente la italiana— del ochocientos se veía obligada a enfrentar, a sufrir dramáticamente sin saber resolverla, después que la fe del Iluminismo en el pacto natural y en el triunfo de la razón fuera desmentida en forma urticante por la realidad social que planteaba el ascenso definitivo del poder capitalista.

El *Macbeth*: la meditación sobre las elites del poder

Es sintomático que cuando se puso en escena *Macbeth* en la Pergola de Florencia el 14 de marzo de 1847, Verdi haya tenido contactos permanentes con el movimiento liberal toscano, tanto a nivel político como literario, en el que capitaneaban hombres como Capponi, Ricasoli, Giusti, Niccolini. Es particularmente interesante el intercambio de cartas que el músico hizo con Giusti, el cual había citado en *Sant'Ambrogio* el coro de *I Lombardi*:

Era un coro del Verdi; un coro a Dio
Là de'Lombardi miseri assetati;
Quello, O Signore, dal tetto natio,
*Che tanti petti ha scosso e inebbriati.**

Cuando al día siguiente del estreno de *Macbeth* el poeta escribía a Verdi, le reprochaba que hubiera abandonado aquella línea patriótica que había inaugurado con el *Nabucco*: "Tú sabes —escribía Giusti— que la cuerda del dolor es la que está más en consonancia con nuestro ánimo, pero el dolor asume un carácter distinto según el tiempo, la índole, y el estado de esta o aquella nación. La clase de dolor que hoy ocupa el ánimo de nosotros los italianos, es el dolor de la gente que siente necesidad de mejores destinos; es el dolor de quien está caído y desea levantarse; es el dolor de quien se arrepiente y espera y desea su regeneración. Acompaña, Verdi mío, este dolor elevado y solemne con tus nobles armonías; haz por nutrirlo, por fortificarlo, por orientarlo hacia tu meta."

Este párrafo es bastante conocido, pero hacía falta reproducirlo porque ilumina la rigurosa adhesión del poeta a una concepción funcional del arte y, aún más en un sentido "político" que ideológico, porque le hace sospechar de la complejidad narrativa de la nueva ópera verdiana; Giusti no comprende el avance ideológico del compromiso político de Verdi, que no ha renunciado sino que se ha volcado hacia problemas más actuales e inquietantes que el "dolor elevado y solemne" que para el poeta era lo único válido.

En su respuesta del 27 de marzo de 1847, Verdi aceptaba las críticas afectuosas de su amigo, y aduciendo razones "técnicas", o sea literarias, para justificar el haberse desviado de la línea "patriótica", admitía: "Sí, tú lo dices muy bien: la cuerda del dolor es la que más eco encuentra en nuestro ánimo; tú hablas del arte como grande que eres y yo trataré de seguir tus sugerencias, ya que entiendo qué quieres decir. ¡Oh, si tuviéramos un poeta que supiera urdir una trama como tú la entiendes! Pero desgraciadamente (tú estarás de acuerdo) si queremos algo que por lo menos surta efecto, es necesario, para nuestra vergüenza, recurrir a cosas que no son nuestras. ¿Cuántos argumentos hay en nuestras historias!..." Aparte del hecho de que a Verdi nunca le gustó teorizar como no fuera en la práctica de su trabajo operístico, no concede mucho en su carta a Giusti, como vemos. Es cierto, que las palabras de éste pueden haber influido en la elección del libreto y en la composición de *La battaglia di Legnano*; pero Verdi para quien cuenta la necesidad de buscar en otras fuentes aquello a que aspiraba y que defiende su elección de Shakespeare, demuestra estar en discordancia con el poeta, una discordancia mucho mayor de cuanto dejen traslucir el contenido epistolar, y las corteses admisiones. Por otra parte, el melodrama verdiano prosigue en su experiencia, sin acceder al "retorno" que Giusti le recomendaba.

Es indicativo del cuidado especial que Verdi puso en la composición de *Macbeth*, que él haya prestado especial atención a la reducción del libreto; llegó hasta el punto de marcar él mismo la división de la obra en escenas. "Hice el drama en prosa, con la distribución de actos, escenas, parlamentos, etc.; luego se lo di a Piave para que lo pusiera en verso", escribió diez años más tarde, el 11 de abril de 1857, en una carta a Tito Ricordi; y su cuidado meticuloso llegó al extremo de intervenir en el trabajo del libretista, al que cambió versos y hasta exigió determinadas palabras que luego aparecen valorizadas por la música y llevadas por ésta a una responsabilidad significativa específica.

En resumen, Verdi, que siempre consideró *Macbeth* como una de sus óperas más logradas, se preocupó por asegurarse el resultado, ya que reconocía la importancia de un libreto que descendía de Shakespeare, de cuya tragedia supo extraer y resumir sintéticamente lo que tiene de debate esencial.

En el *Macbeth* shakesperiano, el asesinato como instrumento de lucha política es el gran tema policíaco que domina el choque psicológico entre los dos terribles cónyuges, entre la determinación implacable de lady Macbeth que tiende al delito porque aspira al dominio y la pávida incertidumbre del ambicioso Macbeth, deshecho por las pesadillas y las visiones espectrales, pero al mismo tiempo empujado por la "lógica política" hacia aquello que le inspira horror. Es a través del contraste entre las psicologías opuestas, que Shakespeare actualiza el hecho histórico, le impone un conflicto interno típicamente "humanístico" entre la problemática moral e ideal del hombre individualmente solo frente a sí mismo y a sus propios actos y la problemática histórica que lo arrastra en cuanto "príncipe" en la acción "política" que tiene la lógica renacentista de Maquiavelo. En efecto, como Maquiavelo, Shakespeare anticipa —y no solamente en *Macbeth* sino en todo su teatro— las contradicciones de fondo, entre praxis y teoría, que la burguesía en surgimiento lleva consigo en el mismo momento en que se asoma con sus propias pretensiones económico-sociales, así como la propia tensión ideológica en el horizonte histórico-político de Europa. En el *Macbeth* de Verdi esta esencialidad de la tragedia shakesperiana se mantiene intacta, y desde el libreto el remordimiento y el cinismo como momentos psicológicamente contradictorios, se convierten en los momentos morales e ideales que definen el problema histórico del acto político delictuoso, arrastrándolo al interrogante que impone la insurrección libertadora del humanismo, o mejor aún, que impone la contradicción inhumana que se opone a ésta; por lo que si también *Macbeth* da el nombre a la tragedia de Verdi, aunque parecería justo que ésta llevara el nombre de quien es la verdadera protagonista: lady Macbeth, también surge que en la obra de Verdi, Macbeth es el verdadero protagonista, ya que a él toca explicitar al dilema humano, ideológico y ético, al cual se opone la objetiva inhumanidad de su mujer, su perversión que escapa al juicio para sugerir una sujeción a un dominio cercano a la locura. Aquí, tanto en Verdi como en Shakespeare, lady Macbeth recupera un significado decisivo, porque sumada al hundimiento de su angustiado marido, el vértigo de su demencia final no es otra cosa que el abismo de la razón histórica que la razón humana no puede, no logra discernir; pero aquí Verdi traslada con

* Era un coro de Verdi; un coro a Dios / de los míseros lombardos sedientos; / aquél, *oh Señor, del techo natal.* / que tantos pechos ha estremecido y embriagado.

agudeza el acento de la tragedia, porque la violencia política e histórica que, por ejemplo, un Alfieri ya había indicado románticamente en sus tragedias como un desencadenamiento casi fatal, vuelve a aparecer románticamente en él, pero para agregar con objetividad histórica aún más lucida el asesinato como instrumento de lucha política por el poder, como posibilidad extrema pero siempre posible, de una historia burguesa que ha entrado en el callejón sin salida del hombre producto de la revolución liberal, que se encuentra amenazado por la realidad de desmentirse a sí mismo. En este sentido, el relieve que en la segunda escena del primer acto —la escena decisiva del regicidio— da a algunas palabras como *notte* (noche), *tenebre* (tinieblas), *mistero* (misterio), *fantasma, streghe* (brujas) o, por contraste, *luce* (luz), *giorno* (día) cuando aparecen todas referidas a la acción delictuosa, instituye en el contexto de las frases en las cuales Verdi las coloca, un vehículo simbólico inequívoco, ya que se ligan a los dos inquietantes protagonistas del delito, el *giorno*, que acoge el insolente plan delictivo de lady Macbeth que se libera de sus atroces dudas a la luz del sol, y la *notte*, que asume la angustia de Macbeth, proyectándola en la imaginación febril del delito debido a arcanas intrigas, al misterio del acto humano envuelto en el absurdo y en lo incognoscible. Pero la simbología, que no alude solamente a la naturaleza caduca del hombre, tiene un significado más general, porque el objeto de la acción al cual se refiere es justamente la política que actúa a través del delito como medio para lograr el poder, de modo que el que aparece aquí simbolizado es el hombre mientras hace "políticamente" su historia.

Aquí el pesimismo verdiano acentuado con respecto al de Shakespeare, se vuelve plenamente significante, llega al concepto: la historia no se conoce sino sólo parcialmente, lo mismo que en el que la vive y la hace, porque si por un lado está el *giorno* en el que se desarrolla prácticamente, antes está la *notte* que induce a teorizarla entre márgenes de lo absurdo, de lo misterioso; y la hipótesis de lo irracional tan avanzado hasta el límite de la negación de valores positivos hasta entonces creídos, atestigua la lucidez de Verdi al dar cabida en su obra al problema más importante de la burguesía amenazada por la alienación de sus ideales de libertad, por el naufragio de su ética humanística, en la medida en que sufre la *notte* del conocimiento histórico desistido en cuanto el *giorno* le permite operar sin trabas éticas e ideológicas para el dominio político de la sociedad.

Por otra parte, no es casual en el *Macbeth* que el coro todavía sea protagonista, especialmente en las últimas escenas de la ópera, donde vuelve a proponer el impetuoso arrojo nacional-popular, aunque la música, esta vez, es de una "ingenua" conmoción patriótica que contrasta alusivamente con la sutileza de la música a la que confía la trama psicológica de los dos personajes, por lo cual esa "ingenuidad" es una réplica al significado de la intervención —única— coral anterior, cuando ante el horror del asesinato, la colectividad social que se expresa a través del coro manifiesta sumisión a las intrigas de los poderosos, renuncia a intervenir en lo que le es negado y se apoya en la única esperanza de la providencia de Dios, emblema de su resignación ante los actos monstruosos o insondables de quien ejerce el dominio o detenta el poder. La superación del mito "popular" y "nacional" es, en resumen, intrínseca al claro reconocimiento de la escisión social que existe entre los pocos elegidos y actores de la historia y los muchos excluidos de este privilegio, para quienes la manifestación coral de aquella mitología romántica vuelve en el *Macbeth* con una simplicidad casi provocativa que representa una esperanza demasiado utópica frente a la realidad que la está contradiciendo.

En *Macbeth*, la ubicación estructural del coro y el significado que adquiere coherentemente está en relación con el prepotente relieve musical conferido a los personajes, que determinan estructuralmente la organicidad dramática. La música, que llega a una prodigiosa altura inventiva al penetrar el conflicto psicológico y al elevarlo a la más vasta y compleja representación ideal y moral que imposta el libreto, es una música que se confía en el detalle de los "signos" y de los "gestos" armónicos, melódicos, tímbricos, rítmicos, instrumentales, que movilizan el esquema y ciertas convenciones operísticas —a las que siempre respeta—, dirigiéndolos en función de los conceptos, de los fines significativos, políticos en última instancia, que persigue Verdi. En realidad, es una música que surge de la renovación del lenguaje verdiano, ahora abierto a los grandes desarrollos de los años cincuenta, en la medida en que ya es un lenguaje capaz de una inmediata concentración expresiva sobre las motivaciones internas de la subjetividad que está en el centro del drama, pero para dialectizarlas con las situaciones objetivas en las cuales se reencuentran dramáticamente, las cuales musicalmente— lingüísticamente— imponen al momento subjetivo la objetividad de su razón dramática. La actitud típica de Verdi, que es extraño a los abandonos sentimentales o sentimentalistas exclusivos —aunque individualice músicalmente los sentimientos—, madura en la música del *Macbeth*, se cumple mediante la adhesión específica del lenguaje a la dialéctica ética e ideológica de la tragedia, adherencia específica que confía a un lenguaje en el cual el "gesto" o el "signo" instrumental actúa críticamente sobre la base armónica o sobre las figuraciones rítmicas y melódicas, las cuales a su vez operan —por así decirlo— por "signos" y "gestos" críticos que no se limitan a definir la inconfundible capacidad de Verdi para captar en forma inmediata y drástica el sentido de las situaciones teatrales, sino que vienen a proponer ciertas fórmulas del lenguaje operístico común, pero llenándolas de originales funciones significativas.

Por este motivo, con la imperiosa originalidad lingüística de su invención musical *Macbeth* lleva al consumidor común de ópera mucho más que la representación espectacular de una tragedia shakesperiana reducida a melodrama: le lleva el melodrama que se remite a la tragedia shakesperiana para indicar por vía de ésta la perenne actualidad de una problemática de la violencia orgánica en la historia de la sociedad burguesa, comprometiéndose así, al mismo nivel de complejidad de los problemas actuales, en forma "política" como había querido Giusti, que no había llegado a comprender el compromiso "político" de *Macbeth*.

En realidad, para retomar y concluir lo que decíamos a propósito del intercambio de cartas entre Giusti y Verdi, de lo que se ha dicho hasta aquí podemos deducir que Verdi y Giusti se movían en líneas operativas bastante cercanas, dadas las evidentes connotaciones de estrecha adherencia de la ópera verdiana a la historia política de Italia. *Macbeth*, que sin duda es un buen testimonio de esta actitud en Verdi, nos muestra cómo en él esa actitud se daba de manera distinta. Porque si, en efecto, ambos postulaban un arte con finalidades patrióticas precisas que produjeran en el consumidor el deseo de imitar los ejemplos que las evocaciones teatrales o poéticas les proponían, sin embargo Giusti llegaba casi a abolir todo estadio intermedio, mientras que Verdi se interesaba cada vez más por encontrar la realidad en sus aspectos múltiples y contradictorios.

"Tiene ojo grande pero ve con la medida del hombre y no de un semidiós", escribió Goffredo Petrassi en 1951, y por esto mismo podemos explicarnos que en pleno clima vehemente del cuarenta y ocho, Verdi haya podido volcarse a temas que no estaban directamente ligados a los problemas del Resurgimiento. Habrá entonces que cuidarse de considerar *I masnadieri* (*Los bandidos*), *Alzira*, *Luisa Miller* y sobre todo *Macbeth* como obras de importancia limitada, como elementos espúreos, obras de ejercicio en el peor sentido de la palabra: sin estos antecedentes en plena década del cuarenta sería imposible explicar el giro de la década siguiente y aun el entero desarrollo del melodrama verdiano, aparte del hecho de que luego el giro de los años cincuenta sería difícil de explicar como consecuencia de la derrota de Novara, salvo que se quisiera correr el riesgo de calificarlo de oportunista.

Resulta claro que Verdi, por el contrario, trabajando desde las condiciones políticas y sociales existentes, no pretendía sustraer-

1

1. Tapa de la primera edición del libreto de Rigoletto.

2. Tapa del libreto de la Traviata.

En la página 181:

1. Verdi en los dibujos de Boldini.

2. Ilustración de la tapa de la primera edición del libreto de Las vísperas sicilianas.

En las páginas 182 y 183:

1. Villa Verdi en S. Agata: el dormitorio y la habitación de trabajo (Pozzi Bellini).

2. Villa Verdi en S. Agata: el dormitorio y el estudio. En primer plano el piano de media cola en el cual Verdi componía (Pozzi Bellini).

3. Villa Verdi en S. Agata: el dormitorio de G. Strepponi (Pozzi Bellini).

4. Villa Verdi en S. Agata: el pequeño lago en el parque y los cisnes (Pozzi Bellini).

5. Villa Verdi en S. Agata: la puerta cancel del parque (Pozzi Bellini).



2

se ni siquiera a la actitud, típicamente burguesa, del escepticismo, de la duda, lo cual se refleja en su poética. En algunos momentos hay una elección deliberada, en momentos necesarios de lucha civil (*Nabucco, I Lombardi, la Battaglia di Legnano*), cuando con un acto positivamente "retórico", claramente determinista, Verdi "quiere" asumir actitudes perentorias, drásticas, monodireccionales, que están dirigidas a lograr la máxima eficacia y funcionalidad en la consecución del fin pedagógico. En lo que a esto respecta, el compositor se demostró muy coherente, como luego se muestra muy coherente después del cuarenta y ocho, cuando hasta los democráticos más convencidos, una vez fracasada la revolución, se replegarán en la necesidad de luchar en nombre de la unidad de la patria, más que en nombre de las libertades democráticas. O sea que todas las veces que reaparece el tema del rescate nacional, popular, serán la energía esquemática y arrolladora de Verdi, la extraordinaria plasticidad de su ímpetu coral las que lo expresen. La inquietud existencial encontrará otros espacios donde moverse, llegando hasta a penetrar en las bambalinas del comportamiento medio-burgués (*La Traviata*), de donde resultará una estructura dramática y musical más móvil, que se desarrolla en distintos planos sin llegar a idealizaciones forzadas, donde los hechos y los personajes pasan siempre por el filo de un juicio moral sólidamente anclado en los ideales de liberación, sin llegar nunca a perderse en un psicologismo que se agote en sí mismo y en efímeras manifestaciones patéticas y sentimentalistas.

Verdi llega al "drama de personajes" —al de *Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata*— a través de la crisis italiana y europea que sigue a la derrota de las insurrecciones nacional-populares. Para Verdi la derrota en el campo de Novara significa adquirir una visión más vasta y consciente del movimiento resurgimental, significa desarrollar en su obra lo que ya había intuido o indicado en *Macbeth* y en *Luisa Miller*: que las baterías no deben apuntar solamente contra el opresor austríaco, sino contra las premisas de esa misma opresión, las fuerzas feudales que dominaban en la sociedad.

Luisa Miller: los signos de un cambio

Se ha marcado con insistencia que *Luisa Miller* es una obra sólo parcialmente lograda. Pero será útil detenernos en este melodrama de 1849 que, junto con el *Macbeth*, marca el momento de un cambio importante en la evolución verdiana que se dirige hacia la inminente y gran trilogía. Sobre un libreto de Cammarano, esta ópera reproduce la tragedia de *Kabale und Liebe* (*Amor y engaño*) de Schiller, en la que los motivos románticos aparecen en función de una crítica al viejo mundo, en función de contraponer el hombre nuevo a la sociedad corrompida en declinación, y dirigidos especialmente a demostrar la superior humanidad de los personajes populares frente a aquellos de rango elevado. Al mismo tiempo, a través del juego de las hipocresías y de las falsedades que se dan en los personajes "positivos" de la trama, hasta llevarlos al sacrificio supremo, la tragedia schilleriana desarrollaba la tesis de la imposibilidad de una revuelta basada en el sentimiento individual y conjugaba en una trama apretada de tensiones literarias y filosóficas, los motivos ejemplares del romanticismo y aquellos heredados y deliberadamente tomados del iluminismo. Esto en cuanto al dramaturgo. Por su parte, Cammarano se apresuró a ubicar la acción en un Tirol rústico, en un pueblito ameno, de la primera mitad del siglo XVII. Y en cuanto a Verdi, hay que admitir que no opuso resistencia a su libretista y lo siguió en el camino de tan libre traducción schilleriana, empezando por la música. Porque si nos preguntamos en qué medida la música corresponde a la sustancia expresiva y, por lo tanto, al momento comunicativo, al pensamiento contenido en el drama de Schiller, la respuesta no puede ser más que cauta. Aquí casi nunca el discurso musical se articula con la dialéctica plenitud dramática que hemos encontrado en el *Macbeth*. Aunque la elección del argumento confirme el propósito verdiano de orientarse hacia un teatro que afronte la responsabilidad de un juicio social, la música, por el contrario, no parece estar en grado de asumir los nuevos contenidos a nivel concreto del lenguaje musical. El Verdi de *Luisa Miller* se mantiene más bien en una posición eminentemente lírica, por lo cual el canto se queda en una abstracta contemplación que por momentos tiene el sabor de Bellini y otras veces se parece a ciertos nódulos rossinianos de *Guglielmo Tell*. Pero cuando Mila observa que "justamente en los pasajes más áridos de diálogo cerrado, absolutamente desprovistos de efusiones sentimentales, encontramos el Verdi más experto y más cuidado, dueño de un recitativo flexible y expresivo", entonces sabemos dónde buscar en *Luisa Miller*, más allá de las zonas de efusión vocal, una fuerza lingüística innovadora: en los pasajes claves de la acción, donde se concreta musicalmente una mayor adherencia a la matriz schilleriana del drama y donde se refleja la misma innovación de otros aspectos formales de la ópera, que nos permiten entender cómo Verdi había comprendido, aunque no hubiera sabido llegar a un resultado cabal; cómo el haber recurrido a Schiller comportaba la necesidad de inventar soluciones operísticas adecuadas. Vale decir, que en *Luisa Miller* se asiste especialmente al aflojamiento de las formas cerradas; tanto es así, que a partir de ésta Verdi pone en duda esos esquemas convencionales.

Porque resulta inaceptable el prejuicio según el cual recién con el *Don Carlos* se hacen evidentes los rasgos de una nueva concepción constructiva del melodrama verdiano, prejuicio que tiene que ver con el presunto "wagnerismo" al que Verdi se habría "plegado" en su madurez. Lo que ocurre es que en Verdi hay un proceso constante de readaptación melodramática a lo largo de toda su producción; y en cuanto al momento en que empiezan a disolverse las formas cerradas, hay que buscar los primeros síntomas de renovación en *Luisa Miller*.

En realidad, la obra está construida en gran parte sobre la guía de una remoción del esquematismo tradicional. Prueba ejemplar de ello es la escena del primer acto, ambientada en una sala del castillo de Walter. La trama, como se sabe, se apoya en la historia del amor desesperado de Rodolfo, hijo del conde y prometido por éste a la duquesa Federica, y de Luisa, hija de un soldado en retiro. La escena en cuestión ocurre en el preciso momento en que el cortesano Wurm informa a su señor, el conde de Walter, acerca del vínculo sentimental que une en secreto a los dos jóvenes. Cuando llega Rodolfo, su padre lo obliga a pedir definitivamente la mano de Federica d'Ostheim, pero el joven prefiere hablar directamente con la duquesa y referirle que está enamorado de otra joven. Sin embargo, la esperanza de Rodolfo, que contaba con la generosidad de Federica, se ve desbaratada: ella no renunciará a él. Éste es el libreto, pero es interesante señalar cómo en la amplia escena la dinámica emotiva que se centra en la fatal represión de los sentimientos humanos sujetos a las duras leyes de las convenciones oportunistas feudales, y en el choque de ésta con la moderna mentalidad burguesa, hay una solución musical que se da a través de distintas secciones que al mismo tiempo están estrechamente relacionadas, ligadas por una lógica interna que busca la funcionalidad. Las figuraciones musicales de sostén, como los sonidos repetidos, van de una sección a otra y aunque están sometidos a continuas variaciones rítmicas, determinan la constante tensión musical y la consecuente unidad dramática.

Esta necesidad de expresar la gama de los sentimientos y de los conflictos ideales, morales, a través de una sinuosidad estilística en la que no hay demasiados contrastes entre blanco y negro, se manifiesta también en el plano de las estructuras tonales, en las que se da un juego de idas y venidas leves, de modulaciones a tonos cercanos que permiten que una sucesión de acordes próximos uno al otro vuelquen inmejorablemente en la música el surco humano que separa la esperanza de Rodolfo en la comprensión de Federica —que el personaje comunica a través de una sostenida recitación sobre la nota *re*, *"è d'uopo al suo cor generoso fidarsi appien"* *— y la

* "y después a su corazón generoso se confía completamente".

vehemente negación de ella en el breve recitativo: *"Duchessa tu m'appelli! Federica sono io... non ho cessato per te d'esserla mai!... Se cangiò la fortuna, io non cangiai".* *

La burguesía en escena en la "gran trilogía"

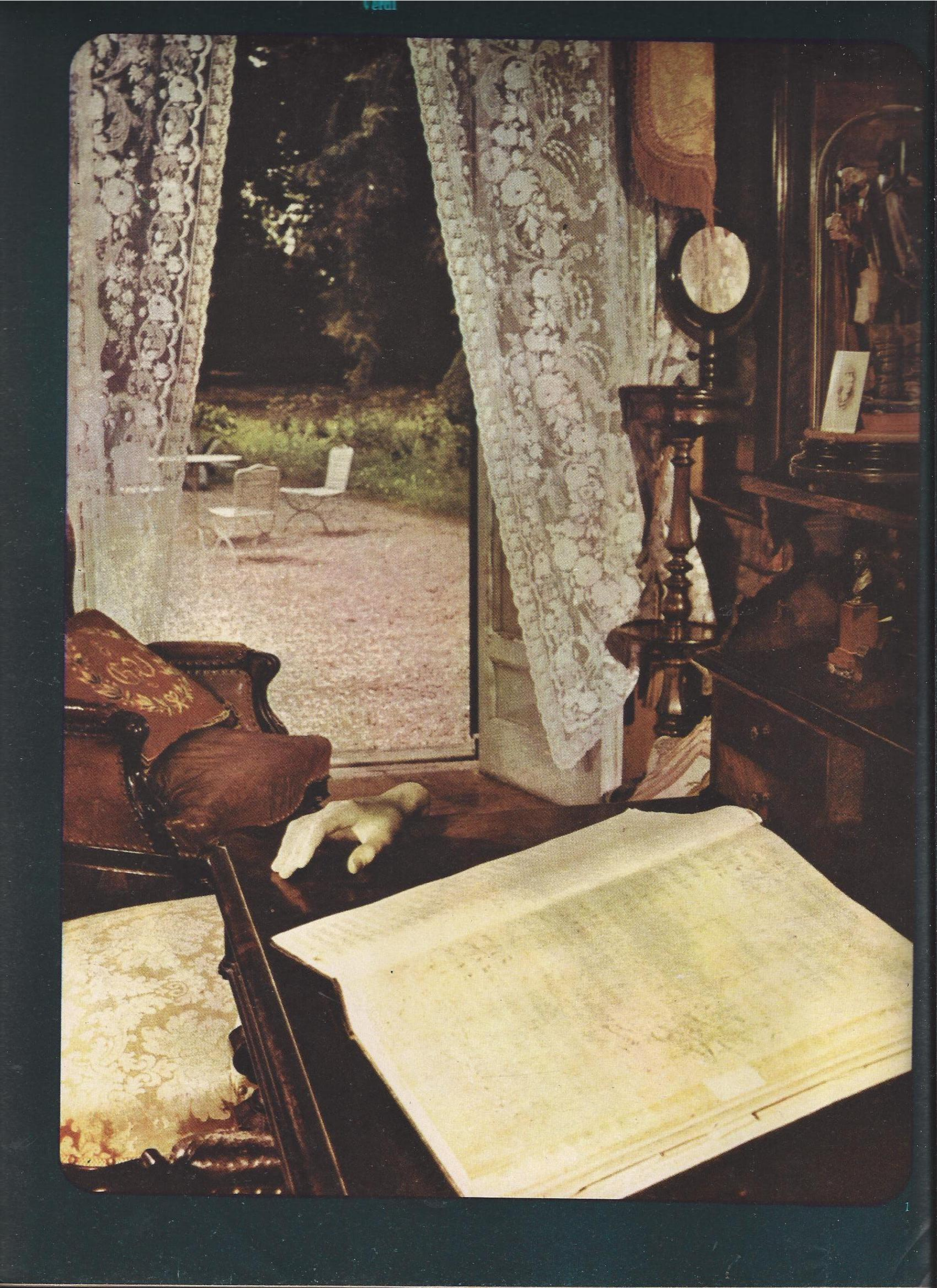
En suma, son soluciones como la examinada, que contemplan los detalles más que el perfil general del lenguaje verdiano en *Luisa Miller*, lo que garantiza en cualquier ópera un aspecto musicalmente problemático y, finalmente, no poco estimulante, por lo cual se confirma que Verdi buscase en términos musicales la respuesta al problema fundamental del individuo frente a la sociedad que se le estaba imponiendo.
En el término de pocos años, el teatro verdiano madura plenamente en dicha dirección. *Rigoletto,* primer melodrama de la llamada *trilogía popular*, abre la serie de las óperas más importantes de los años cincuenta, y señala una profundización posterior de los motivos anunciados por *Luisa Miller* o por *Macbeth,* y en lo que concierne a la caracterización escénica, por el mismo *Ernani.* Una profundización debida ahora a la más exacta calificación de la línea vocal en vista a una global configuración musical del comportamiento escénico asignado a los personajes, confiado a la facetada dialéctica de los elementos lingüísticos capaces de recoger los humores diversos y contradictorios, de conferir a las situaciones la máxima evidencia significativa, de asegurar a la música una estructura extremadamente orgánica, portadora del más avanzado interés ideológico verdiano. Verdi, se ha dicho, rechazó caer en el psicologismo burgués, pero no por eso renunció a la indagación psicológica de los personajes, si bien para afirmar en éstos, de ese modo voluntariamente utopista, una concepción fuertemente ética del hombre y de la sociedad, encabezada por los ideales de libertad individual, que aportaba la burguesía revolucionaria, ya sacudidos por la angustiante amenaza de lo "negativo". Piénsese en *Rigoletto,* en la equívoca violencia sonora de la banda en el escenario, durante la fiesta del siglo dieciséis en el palacio ducal de Mantua, el burlón distanciamiento cumplido por su rudo y trivial acaecer dramático; piénsese aún más en el desesperado canto *la donna é mobile qual piuma al vento,* entonada por el Duque en la casa de Magdalena, mientras Rigoletto y Sparafucile se ponen de acuerdo acerca del asesinato: un canto que estalla casi fisiológicamente, una cancioncita hasta demasiado fútil como para no establecer un terrible contraste con la hosca atmósfera musical de la escena, como para no aparecer como un trozo de material extraño que

1

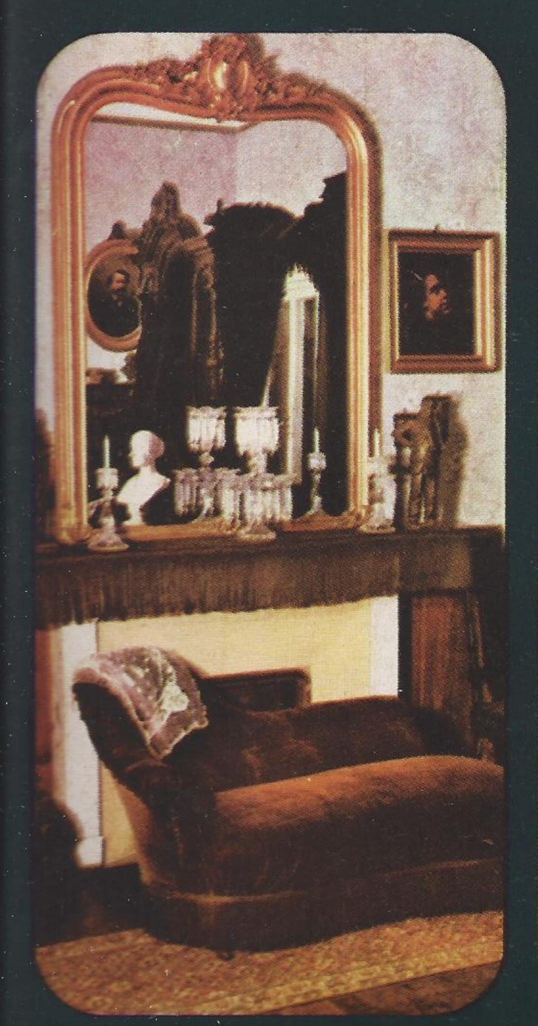


2

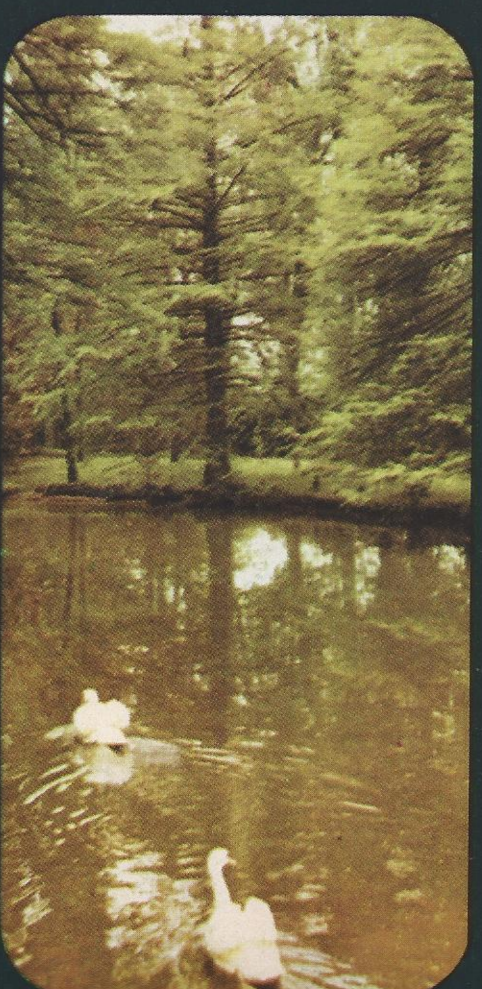
* "¡Duquesa, tú me llamas! Federica, soy yo... ¡para ti no he dejado de serlo nunca!... Cambió la suerte pero yo no cambié."



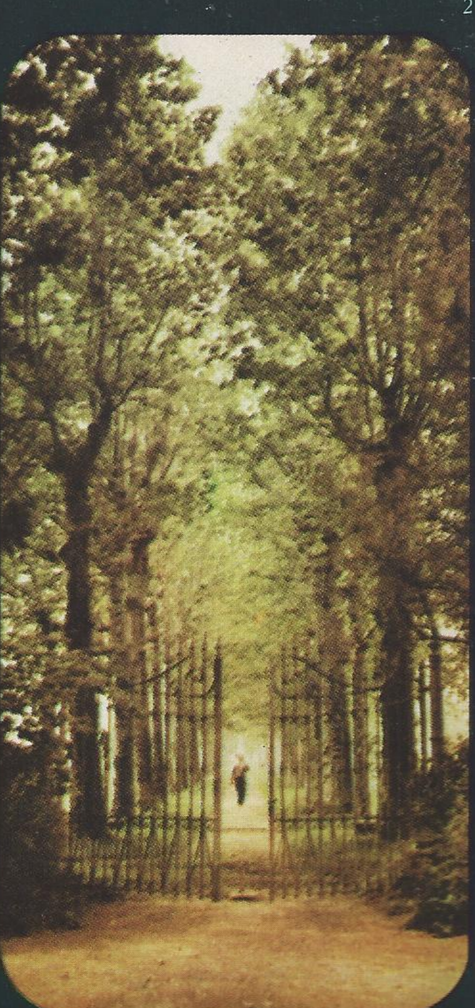
2



3



4



5

salta afuera como de una caja de sorpresas, que nos toma imprevistamente y nos pone frente al cruel conflicto —visto desde el ángulo de cualquier personaje— que ha llegado finalmente a su trágica culminación.

Y bien, en ambos momentos, como en cada momento de *Rigoletto*, encontramos nuevamente la sospecha ya avanzada de Verdi en su melodrama, de una efectiva imposibilidad del individuo para conducir solo una batalla purificadora, fuera de una sólida conexión social. Pero lo volvemos a encontrar en términos de inquietantes, extremos interrogantes existenciales, como la respuesta del delito, del homicidio, otra vez en primer plano, para ejemplificar la lógica despiadada de la relación entre los valores individuales y la sociedad; no ofrece ni un soplo de optimismo. El pesimismo verdiano, inclusive, parecería radicalizarse, probablemente, también bajo el estímulo de las recientes desilusiones, por el fracaso patriota. Pero lo que más cuenta, es que en ese pesimismo, la sospecha que ahora se ha encendido, termina por observar de cerca a la sociedad burguesa en la cual el compositor había creído y en la cual seguirá creyendo siempre, pero en la que desde ahora ve, ya sin trabas, la contradicción de fondo, el individuo que no afirma en ella la propia libertad. La mezquina y feroz risotada de los cortesanos a espaldas del infeliz bufón, y la invectiva de éste dirigida a ellos, no deja dudas sobre el propósito, y no es otro porque la agitada inestabilidad de una música que acosa y realiza en sí la psicología social de la situación escénica, toma el drama individual de una auténtica incomunicación, sobre el fondo de la estúpida banalidad colectiva, en términos de estructuración musical de la escena, de truncas articulaciones del lenguaje, de invenciones de rápidos diseños y de incisivas figuraciones, increíblemente modernas, avanzadas, para descargarse inmediatamente sobre la actualidad de una condición humana, válida aún hoy, en aquella música. Ciertamente, la ambigüedad de las situaciones representadas por Verdi y de los personajes que en ellas se mueven, incluso estableciéndose en la incisividad dúctil de los diseños melódicos plásticamente conducidos, o en las figuras rítmicas, tímbricas, instrumentales, armónicas, libres de toda traba manierista, no consiste en la conversión a la prevalencia de actitudes declamatorias con aquello que éstas comportarían bajo la constitución general de la obra. La estructura musical sigue resolviendo el impulso dramático en canto y no renuncia a las formas simples, directamente estróficas, que Verdi desenvuelve poco a poco hacia su interior, o que también inmoviliza más adelante, según la exigencia teatral.

En 1853 se representa en Roma *Il Trovatore* escrito en pocos meses sobre un libreto de Cammarano inspirado en una inverosímil y complicada tragedia de Antonio García Gutiérrez. Pero en *Il Trovatore*, que sigue a *Rigoletto*, lo que interesaba a Verdi— en el interior del asunto considerado como mero pretexto— eran los parámetros de un real conflicto humano que podía rastrearse en los personajes claves, de hecho moldeados de manera asombrosa, hasta el final, que los envuelve en una atmósfera de fatalismo. Esta vez, sin embargo, no es aquella encrucijada en la que confluyen bien o mal llevados casi al paroxismo. Son figuras más comunes, aunque no menos ricas; bastaría pensar en Azucena, prisionera de un relato que la domina, que duda entre el amor filial y el materno y la voluntad o la venganza, elemento perturbador en el triángulo amoroso Leonora-Manrique-Conde de Luna, un frente de incertidumbres psicológicas, de inquietudes existenciales. A través de Azucena, especialmente, Verdi confía otra vez al conflicto interior, trágico, personal, la responsabilidad de representar un conflicto más amplio, que lo trasciende y condiciona; lo envuelve precisamente en las responsabilidades generales de la comunidad.

En realidad, Verdi ya está listo para dar un paso adelante sobre la línea de una valiente crítica social y defensa del individuo. Está preparado, pues, para escribir *Traviata*. En *Traviata*, en efecto, la materia narrativa burguesa ambientada en la sociedad contemporánea hace su ingreso en el teatro lírico, asumiendo la realidad en toda la riqueza de sus aspectos inmediatos, a través de la reconstrucción de ambientes y tipos fieles a la verdad de la vida circundante. Pero lo que más cuenta es que la elección verdiana de tal ambientación no se propusiese otro objetivo que el que Mila ha indicado acertadamente cuando escribe que "Verdi, nunca demasiado tierno hacia las convenciones sociales, vio en la aventura amorosa de la *Dame aux camelias*, un acto de acusación contra la sociedad". Por eso son llevadas a escena secuencias ejemplares de una vida fatua y falsa, de un "mecanismo de comportamiento" de la burguesía media, y con tales subrayados críticos como para hacer pensar que no fuese extraña, en las partes polémicas, la incomprensión de los contemporáneos hacia las relaciones de Verdi con la cantante Giuseppina Strepponi, con quien se casa sólo luego de muchos años de afectuosa convivencia. Sí, es un hecho que, por la crudeza del material tomado en préstamo a Dumas, y por la eficacia musical de su trasposición operística, los teatros preferirán, inmediatamente después del debut en el Fénix de Venecia, el 6 de marzo de 1853, representar *La Traviata* con vestuario del siglo anterior, del XVIII, creyendo así desviar o apagar el "acto de acusación" del que ha hablado Mila. Pero ni siquiera así la ópera podía perder su eficacia y la fuerza de una constatación humana, moral, que se confía a la tensión con la que en el interior de una vida agitada, de un mundo filisteo y sin problemas, se agiganta la figura de Violeta, para traumatizarlo, desenmascararlo y derrotarlo. Inclusive los bailes, contra los cuales tanto se han encarnizado acusándolos de rusticidad, se incluyen en la proporción dramática del contraste y del choque, que, en efecto, se delinean perfectamente sobre el fondo de aquellas concesiones espectaculares a las que Verdi ha asignado un deber preciso: representar con extravertida alegría la artificial vida de salón, la vacía mundanidad, el disfraz de los sórdidos apetitos bajo las despreocupadas luces de las fiestas. De todos modos, la explícita polémica de *La Traviata*, unida a los vicios de los intérpretes, hizo que la primera representación veneciana resultase un clamoroso fracaso, con frecuentes interrupciones durante la ejecución. Sin embargo, Verdi, que estaba seguro de haber escrito una obra maestra, no perdió el ánimo, como lo demuestra el tono firme de la carta enviada desde Venecia a Mariani, que puede fecharse con probabilidad el 7 de marzo de 1853: *"La Traviata* ha sido un fracaso, peor aún, se han reído. Y sin embargo, ¿qué quieres? No estoy perturbado. Me he equivocado yo o se han equivocado ellos. Pero creo que la última palabra sobre *La Traviata* no será la de ayer noche. ¡Volverán a verla y veremos!".

De *Vespri* a *Ballo in maschera*: una recuperación casi mozartiana

En el período que sigue a la gran *trilogía*, el músico no se encuentra, como en el pasado, dispuesto a arrojarse con infalible elección sobre temas acordes con él. Luego de *La Traviata*, en efecto, Verdi utiliza un libreto como el de *Vespri Siciliani*, preparado por Scrive y Duveyrier, en francés, para la "Ópera" de París; un libreto plagado de lugares comunes que suelen considerarse típicamente verdianos (violencias, conjuraciones, contrastes sentimentales), pero incapaces, en realidad, de estimular la auténtica inventiva de un compositor que ya advertía la necesidad de asegurarse incentivos mucho más ricos para la creación. Compuesta en su mayor parte en 1854, en París, y sin ningún entusiasmo, *Vespri Siciliani*, representada el 13 de junio de 1855, no asimila más que en la superficie las estructuras impuestas por la *gran ópera*, de la cual sobresalen más bien los aspectos artificiosos y convencionales que los objetivos más válidos y verdaderos de transferir en un gran corte espectacular —seductor y didascálico al mismo tiempo—, hechos ejemplares y siempre actuales de la historia del pasado. De todos modos, cansado y también desilusionado del ambiente trasalpino, de la experiencia teatral parisina, Verdi regresó a Santa Agata con la Strepponi, que lo había seguido a Francia hacia fines de 1855, dedicándose inmediatamente a rehacer *Stiffelio*, para lo cual pidió a Piave abundantes modificaciones del libreto. De

este modo, el 15 de mayo de 1856 firmaba el contrato para una nueva ópera a representarse en el Fénix de Venecia.

Nace *Simón Boccanegra*. Pero este nuevo trabajo verdiano —estrenado el 13 de marzo de 1857— tampoco recogió la aprobación de los venecianos y tuvo un número limitado de funciones. Por supuesto, el fracaso tuvo que ver con el libreto de Piave, tortuoso e increíble en muchas partes, con aquel primer Dux genovés que reencuentra a su hija —que le habían raptado cuando niña, muchos años antes— y que, con sus manifestaciones de afecto, acrecienta los celos feroces del amante de ella, acérrimo enemigo político del ilustre padre. Pero la música que Verdi compuso para *Simón Boccanegra* no merecía sufrir enteramente las consecuencias del paradojal e intrincado tejido dramático. Al contrario, precisamente por la poca atención que merecían las situaciones era un estímulo para la ulterior superación musical de las fórmulas retóricas, y quizás justamente este valiente dinamismo lingüístico desorientó al público del "Fénix". Es verdad que debe considerarse sintomático que veinticinco años más tarde, Verdi vuelva a retomar el melodrama interviniendo a fondo sobre la música, así como favoreciéndose con la colaboración de Arrigo Boito para el libreto. Debe considerarse sintomático porque demuestra el interés de Verdi por una ópera que, por lo demás, ya en la primera versión se distingue por una escrupulosa purificación de la escritura, por un denso juego de aspectos complementarios entre "gesto" vocal y "signos" instrumentales. La noción de "acompañamiento", entendido precisamente como simple fondo armónico y orquestal, como sostén rítmico del ritmo escénico, se extingue definitivamente, preparando el arribo inminente del melodrama verdiano a *Ballo in maschera* (sobre libreto de Somma tomado de Scribe y presentado en Roma el 17 de febrero de 1859).

En la nueva ópera predomina la clave, todavía francamente romántica que ya se reconoció en *Rigoletto*, de la risa y el llanto que se enlazan y se contradicen, de la tragedia que se esconde detrás de la alegría de las mascaradas, del hecho de sangre que impone bruscamente una cruel realidad. Pero se nota claramente que el compositor, habiendo alcanzado una fase ulterior de maduración estilística e intelectual, ahora asume mucho menos esos datos por el solo placer del efecto. Los asume, en cambio, como los parámetros de un tejido dramático del cual se desprenden, efectivos núcleos decisivos del drama, las incisivas figuras musicales de los personajes. Éstos, a su vez, son musicalmente reabsorbidos en un tejido de conexión muy variado que, como ha hecho notar Mila, se confía a un supremo gusto por la elegancia refinada, que establece inclusive un singular distanciamiento en las confrontaciones del asunto, por el exasperante clima de irónica ambigüedad en el cual se desarrolla. Por otro lado, la objetiva elección de la justa distancia desde la que se observan musicalmente los protagonistas, no impide bloquearlos, sin embargo, siempre en el momento oportuno, en la plenitud de su violento y terrenal encuentro.

En el caso de *Ballo in maschera*, de su refinada elegancia, se puede hablar directamente del límite de recuperación de los modos mozartianos, que, por otra parte, pueden remontarse al intenso estudio que hizo Verdi, en su juventud, de *Don Giovanni*, y he aquí que la mayor ligereza del diseño musical se revela capaz de poder adaptarse e insertarse en circunstancias completamente diferentes sin el riesgo de extenderse sobre un velo uniforme. Pero conciliando el rico repertorio de las soluciones técnico musicales con la fluida coherencia del estilo, mientras el extrañamiento expresivo, ya considerado en *Rigoletto* o aún antes, avanza ahora hacia las zonas de una aspereza grotesca, de los humanos contrastes trastornados por la fatalidad que los domina, pero no exorcizados o sublimados, ni siquiera disueltos, como se acostumbra decir, en el humor negro o lo que sea. El humorismo es, con seguridad, una categoría crítica de *Ballo in maschera*, pero volcado en burlona agresión de demistificación de los personajes y de las situaciones; véase, por ejemplo el coro de los conjurados del final del segundo acto, sobrepuesto y alternado, en una compleja estructura de composición, comunicativa, con la vergüenza de Amelia y el furioso estupor de Renato. Es decir, obsérvese aquí, la murmuración de los cortesanos, las sumisas risotadas siniestras e incitantes, hilarantes y feroces, sorprendidas y maliciosas, alejadas e hirentes: "¡Ah!, ¡ah!, ¡ah! Y qué bulla sobre el extraño caso, y qué comentarios por la ciudad! Ved como la tragedia se transmutó en comedia". El enlace atroz de la risa incontenible y de los malignos comentarios, la contraposición de las emociones individuales y de las colectivas, disociadas a su vez del intercambio de conflictos emotivos en el interior de aquellas contraposiciones, descubre una actitud tendiente a la ironía, que adjudica a la tensión subjetiva de los sentimientos humanos, el deber de indicar objetivamente un interrogante, nunca tan ansioso en Verdi, sobre la existencia individual y social. En realidad, es la búsqueda del perfeccionamiento lingüístico por parte de una música que no se agota obviamente en la mera purificación de los propios materiales lo que lo lleva a eso: y, sin duda, fue un rasgo genial el apoyarse sobre el poder comunicativo de la estructura contrapuntística del coro —que se mantiene alejada de los modelos imitativos y académicos del género— para fijarse en una dimensión netamente "tímbrica", de auténtico contrapunto de planos puramente sonoros, mientras el juego de las notas en *staccato*, las nerviosas figuraciones susurradas, la conjugación de las exclamaciones y de la maravilla, los trozos de frases que se encabalgan en la facetada distribución de las diversas voces, no reducidas, por cierto, a meros fenómenos, aun incidiendo fonéticamente, agigantan la dialéctica de la sorprendente estructura contrapuntística del coro, la extienden a todos los elementos musicales de una escena a la cual, en fin, le corresponde registrar el creciente pesimismo verdiano en el mismo momento en que el picaresco guiño insinuado en ella parecería envilecerla, restarle dramatismo.

Con relación a *Ballo in maschera*, ¿se puede hablar de una aproximación, por lo menos parcial, a *Falstaff*? Sólo con cautela, porque el sarcasmo humorístico todavía se encuentra reabsorbido, en el curso de la ópera, por los impulsos radicales de las pasiones portadoras de ideas absolutas, de principios, de reclamos morales, que sólo episodios tan lúcidamente ambiguos como el que se ha referido, o el amargo y destructivo final de la ópera, llevan a discusión. Todavía una vez, precisamente en el final, la música nos ilumina sobre el respecto. En efecto, ¿qué otra cosa podría significar el apaciguado procedimiento melódico y armónico que refrenda la superposición de la frase interrogativa de la esposa infiel, con la exclamación del marido traicionado? "¿Qué mano piadosa enjugará?", canta Amelia; y Renato: "para siempre me ha desgarrado el corazón". Las sextas paralelas que se deslizan hacia la triste conclusión comunican realmente una profunda piedad que, por otra parte, es plena conciencia de las supremas razones en las cuales se ahonda el fracaso de figuras humanas prisioneras de algo superior a ellas, laceradas pero no destruidas, víctimas, sea cual fuese su papel específico, de un destino común, de una común condición, por fin, históricamente condicionada.

Estamos, en efecto, alrededor de 1860, cuando el rostro de la sociedad italiana se perfila con la Unidad precipitadamente *in fieri*, y a Verdi se le impone trabajar más dialécticamente, en todo sentido, reencontrarse en un melodrama donde no sólo esté la "concreción" del individuo socialmente significante sustituido por la "abstracción" de las precedentes idealizaciones patrióticas, sino también una mayor comprensión de la realidad, de la lucha entre lo viejo y lo nuevo en la sociedad, en la historia. "Luego de las grandes pruebas vencidas últimamente —se ha dicho— Verdi siente haber alcanzado su ideal de dramaturgo, 'inventar lo verdadero'; ahora se trata de llevarlo a la amplitud shakespeariana; no sólo inventar la verdad de unos pocos personajes esenciales... Sino inventar también la verdad universal de todo lo que los circunda". Es decir, el *drama de caracteres* evoluciona hacia las penetrantes cadencias dramáticas que estructuralmente, desde el punto de vista musical, llevarán a las formas cerradas que se desatan, el recitativo melódico que hace su aparición, en suma, el día en el que Verdi declarará

su intolerancia por las romanzas y cabaletas. Estamos frente al *drama escénico-musical* (suponiendo que antes no hubiese sido efectivamente tal), frente a las tres grandiosas óperas verdianas que podemos definir como de los años sesenta: *Ballo in maschera, Don Carlos* y *Forza del destino*. Esta última merece considerarse a continuación, no sólo por continuar el discurso preparado por *Ballo in maschera*, sino porque le siguió en 1862 –fue representada, el 10 de noviembre en el Teatro Imperial de Petroburgo, por el que había sido encomendada–. Conducida sobre un libreto de Piave tomado de una tragedia de Ángel de Saavedra, dramaturgo español de comienzos del ochocientos, *La forza del destino*, según Toye, se valió de "un argumento demasiado romántico en un momento en que el romanticismo declinaba". Más convincente es observar, en cambio, que el trabajo de Saavedra, que se insertaba en la vena romántica signada por la fatalidad y la muerte, proponía así, como Verdi comprendía muy bien, una temática para nada agotada en la Europa de aquella segunda mitad del siglo, retomada y revisada inclusive en el orden de una traumática angustia, ya en los umbrales de las inquietudes decadentistas. Que Verdi se haya dirigido al *Don Álvaro* de Saavedra, es sobre todo un testimonio de su sensibilidad cultural, mientras que, por otra parte, se nota cómo a través del dramaturgo español resuelve ahora la romántica antítesis entre rebelión individual y tragicidad del destino, ya encarada en sus encuentros con Hugo, Byron, Schiller y Dumas. Por lo demás, Verdi interviene sobre el texto asumido y por él mismo elegido, sobre el fatalismo de Saavedra, imprimiendo a la tragedia un giro verdadero y propio, decidiendo por eso hacer vivir a Álvaro como a aquel que ha luchado por la justa concepción del mundo y de las relaciones humanas. De este modo, el punto de vista dramático es radicalmente invertido en la ópera, los personajes ganan una responsabilidad significativa original, verdaderamente comprometida con lo social. En el choque entre Carlos y Álvaro, respectivamente portadores de dos mundos antitéticos, el viejo y el nuevo, el feudal y el liberal, Verdi no recita el papel del destino sin remedio, ejecutor imparcial de una maldición superior. Él se pone de parte de la revuelta de Álvaro contra los prejuicios, y por ello lo hace sobrevivir. En otras palabras, Verdi humaniza la materia del drama, pero en el sentido de afirmar en éste la fe final del progreso contra la conservación, o en el sentido de rechazar toda solución mistificadora, por la cual la determinación despiadada de las fuerzas conservadoras mantiene viva en la ópera su presencia amenazadora por sobre lo que en la historia es humanamente progresivo. La "fatalidad" de Verdi es la que hace vivir a Álvaro más allá de la negatividad desencadenada por un mundo tenebroso y con-



1

1. Retrato de la Strepponi, de autor anónimo. Milán, Museo de la Scala.

denado, que lo hace vivir con Leonora en la unión simbólica que se sanciona con el perdón de aquélla en el momento de su muerte; y está también presente el riesgo que implica la positiva certeza de que el hombre en lucha por su propia libertad pueda sufrir la soledad, el aislamiento del individuo utópico, del don Quijote de siempre. O sea que la "fuerza" del "destino" en esta ópera, no tiene nada que ver con la idea de una predestinación metafísica, horrible y misteriosa, sino que en forma mucho más realista, se relaciona con la base del conflicto social históricamente no resuelto. De esta manera, la aparente incongruencia que implica la maldición del marqués de Calatrava moribundo en los primeros compases de la ópera, y la salvación final de su asesino, no es una incongruencia porque el choque inicial entre padre e hija no es para Verdi un pretexto para el homicidio de Álvaro, y con éste para el anatema. Al contrario, en ese choque Verdi vio la ocasión para mostrar su tesis en términos muy claros: padre e hija son para él los protagonistas de una tensión entre concepciones opuestas, encarnan sin equívocos el pasado y el porvenir irreconciliables, y aun cuando no están presentes en el escenario, su presencia alegórica domina en todo momento la escena. Porque ellos son los exponentes pasivos de una antítesis ideal, de una alternativa moral, del conflicto que las espadas enemigas de Carlo y Álvaro llevan a una solución realista, o sea, que el planteo es totalmente alusivo a una interpretación muy actual de la realidad humana, social, individual.

A Carlo y a Álvaro les toca, en el fondo, *historicizar* el pedal trágico sobre el cual transcurre la trama desde el principio, la muerte violenta y la soledad piadosa. A ellos toca dar una respuesta al choque entre la prisión del hombre víctima de las convenciones sociales y la liberación del hombre de éstas. A través de ellos, en suma, Verdi toma su posición con respecto al "destino" y a favor de la "verdad", la de Álvaro que mata a Carlo, una verdad que es superior a la misma simbología de la trama, de un "destino" atroz que envuelve a la "verdad" en la violencia, en la cruel "necesidad" del homicidio. Extraño a toda mistificación humanística, como siempre, Verdi vuelve otra vez al tema obsesionante del delito intrínseco, a la "lógica" implacable de las relaciones histórico-sociales, pero esta vez el tema no aparece referido al momento, sino a los rebeldes, y desde este ángulo afirma la objetiva "necesidad" de llegar hasta el homicidio, hasta la violencia, para lograr la liberación de las fuerzas enemigas, opresoras. No es casual que el punto crítico de la ópera, cuando estalla la disolución moral e ideal del drama, es la escena de Álvaro en sayo, que resiste a las provocaciones de Carlo, hasta que el insulto inhumano, terreno, real, que va mucho más allá de la disputa personal que sostienen entre ellos, puesto que involucra en general la dignidad y la libertad del hombre, lo sustrae de los vínculos mistificadores de la piedad religiosa, de una moral abstracta, de los ideales irreales. El laicismo de Verdi no tiene aquí nada de vulgar, de inútilmente polémico sino que, al contrario, es rigurosamente coherente con las premisas ideales; por lo demás, es notable que el momento en que se desata la ira justiciera de Álvaro, esa escena, es el momento en que Carlo explota en su injuria definitiva.

Verdi, enemigo intransigente de todo prejuicio, no perdona la bajeza del racismo y mucho menos en nombre de Dios, y no la perdona musicalmente, porque es aquí cuando la música de la ópera, en pocos compases en los que ásperos acordes se precipitan en forma tajante antes del prolongado grito que emite Álvaro antes de arrojarse contra Carlo, se hace nerviosa y hasta jocosa, cómo puede ser el desahogo de una justa violencia; es aquí, entonces, donde la música de la ópera llega a su nivel de más alta concentración significativa, ideológica, ética.

Verdi define siempre, en la orquesta, en el canto, en el recitativo de *La forza del destino*, la dialéctica existente entre las fuerzas ideales y morales que se muestran a través de los sentimientos concretos de los personajes; por eso, entre otras cosas, en este drama tiene mucha importancia la interferencia de lo trágico y lo cómico a que recurre el compositor para objetivar críticamente los contenidos. En su juventud, Verdi no había sabido expresarse a través de la ópera cómica, pero su retorno a la comicidad ocurre ahora en el orden shakespeariano de la ambigüedad, de la ironía, de lo grotesco, que por otra parte desarrolla también en *Un ballo in maschera* y en *Rigoletto*. En *Un ballo in maschera* el elemento cómico se precisa mejor en la dirección de un vuelco épico de los detalles pasionales, personales. Así en la escena de la taberna, en la luz incierta que acompaña la música con *flashes oscuros* (el repicar impasible de las campanas, el timbre neutro del coro de peregrinos) que oscurecen musicalmente la articulación de la música con la situación de angustia de Leonora, la sed de venganza de Carlo disfrazado de estudiante, la alegría de la *buona compagnia*, el rápido cambio de atmósfera al pasar la procesión, la alegría de Preciosilla y el excesivo humorismo de Trabucco, todo esto en una proporción de claroscuros, de juego entre fondos y relieves que aparece en una clave irónica y grotesca que hace más auténtico el ambiguo fluir de la vida.

La referencia que acabamos de hacer a la escena de *Un ballo in maschera* surgió sola; como surge solo comprender por qué en el melodrama verdiano de la década del sesenta aparece un recitativo que hasta entonces era inédito, mientras la forma cerrada pierde el contorno y la orquesta tiene giros más libres y más amplios. A Verdi se le aparecían materiales nuevos, posibilidades nuevas de representación musical que no por esto deben entenderse como un *progreso* automático, tal vez creativo, con respecto al pasado, sino como un proceso de adecuación lingüística, formal, estructural, que realizó el compositor al tomar conciencia cada vez más profunda de los problemas dramáticos como problemas sustanciales de interpretación del mundo; y Verdi no se sustraía a esta conciencia, anticipándose así a la toma de conciencia del público al cual él se impuso. En resumen, es a partir de la música en busca de solucioines nuevas que en *La forza del destino* en particular Verdi ilumina sus personajes, por lo cual el inédito *sinfonismo* que se inserta en la dialéctica melódica de los protagonistas, la define de modo que permite fijar, por ejemplo, el contraste entre Leonora y Álvaro como la unión perfecta de los espíritus libres, allí donde la unión del Marqués y Carlo se despedaza en la figuración patética del viejo encerrado en su intransigencia, la cual contrasta con la inhumanidad del joven, fanático defensor de la moral regresiva, de una costumbre perimida.

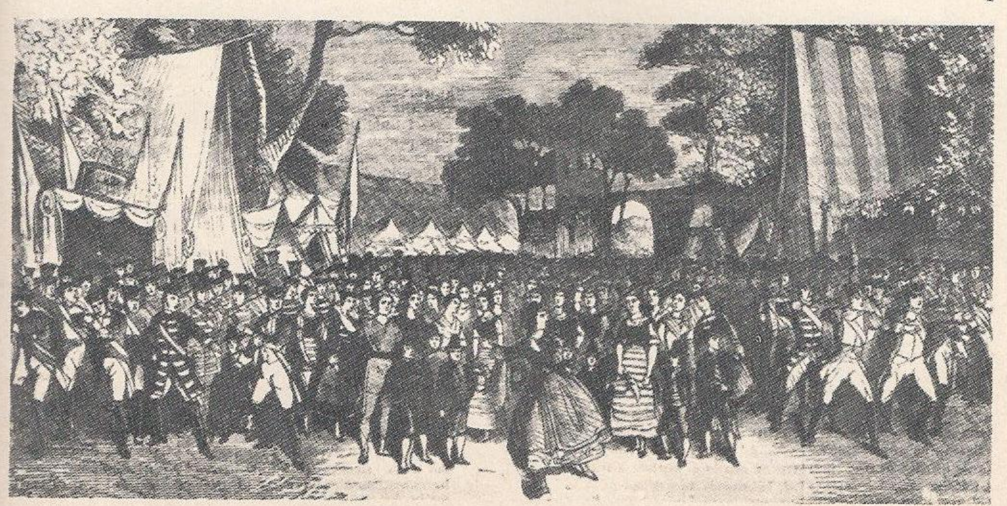
Como siempre, para terminar, es en la música donde Verdi toma posición, pero el vigor inflexible con que él exalta musicalmente en sus óperas de los años sesenta el ideal de libertad propuesto en los libretos, no está separado del hecho de que siempre lo afirma en el contexto trágico de su negación social, y contra ésta. Aquí se establece el contacto con la sociedad burguesa en general, la acusación a la sociedad italiana que había entrado en la decadencia liberal, humanística. El grado de tensión utópica al que Verdi lleva la idea liberadora de la revolución burguesa es el signo de la claridad con que implica su melodrama, a través de su estructuración dialectizada en forma adecuada, en la revolución liberal que fracasa en el momento en que la burguesía asciende al poder.

A pesar de sus defectos, a pesar de la narración tumultuosa y a menudo desequilibrada, *La forza del destino* es la ópera que ratifica el compromiso civil del melodrama verdiano en la Italia de la Unidad, compromiso que sellará con más honda plenitud dramática en *Aída*, *Otelo* y *Falstaff*, después de *Don Carlos*.

Verdi y la unidad de Italia

La composición de *Don Carlos*, retomada en el yermo de Santa Ágata, tiene lugar en lo más vivo del desconsuelo producido por los acontecimientos políticos a los que el músico prestaba la máxima atención. La alianza con Prusia debía desembocar por fuerza en la reanudación de la guerra contra Austria, y Verdi había demostrado sa-

1



2

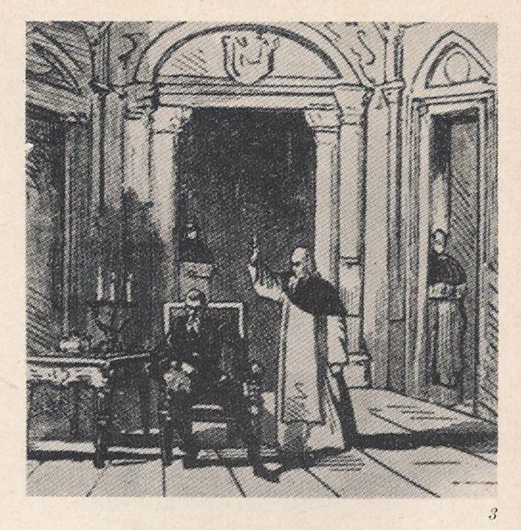
ber recoger muy bien la tensión política, por lo que subrayaba en una carta que "las cosas han llegado a un punto tal, que aunque todo el mundo no la quisiese (la guerra), nosotros la queremos"; mientras por la posición tomada por la Iglesia y el clero, decía de los curas: "Su conducta es bastante conveniente; no osan mostrarse hostiles. Sin embargo, es cierto que si viesen la punta de la nariz de un alemán, le saldrían al encuentro, con cáliz, incensario y sacramento". Y además, a propósito del frente de guerra que habría comprendido la zona de Santa Ágata: "Es verdad que yo sería tomado como objetivo, no tanto por los alemanes como por los curas". En otras palabras, la posición de Verdi es exactamente la de una burguesía laica por ser racional, pero no por esto es una posición servil a la clase dirigente italiana del momento. La marcha de la guerra, vencida sólo gracias a las proezas militares del aliado prusiano repercute sobre la moral y los juicios del músico y, en efecto, Giuseppina Strepponi escribirá el 13 de julio de 1866, desde Génova, a Corticelli: "... Verdi está de un humor negrísimo y yo también. Cada italiano de corazón no debe ciertamente estar, en este momento, con el espíritu alegre y tranquilo... pero, en particular, aquellos que están obligados a venir a la Capital de los faraones". Es decir que Verdi, siempre animado por la pasión patriótica y desde un punto de vista estrictamente "burgués", demuestra, sin embargo, tener bien en claro la degeneración política de una clase dirigente —que se acerca menos a los ideales, envuelta en sus propios intereses particulares— hacia la cual, a la desilusión se une el desprecio. Después de todo Verdi, que en 1848 había tratado de ponerse a disposición de la sublevada Milán y, por lo tanto, del democrático Cattaneo, no obstante la profunda admiración, siempre profesada, por el liberal Cavour, no permaneció prisionero de culto alguno de la personalidad, sino que, por el contrario, mantuvo siempre autónoma su capacidad de juicio fundada sobre una purísima moral del "risorgimento", fiel a la idea revolucionaria de la libertad absoluta. Por ejemplo, su misma ausencia, inclusive ostentosa, en el Senado, al que había sido llamado, no se debe enteramente, como normalmente se entiende, al desapego del artista por las molestias de una actividad práctica tan alejada de sus abstractos intereses puramente artísticos. Debe interpretarse, más bien, como la posible señal de un concreto disentimiento políticamente calificable.

El abatimiento, de todos modos, indujo al compositor a pedir la ruptura del contrato con la Ópera de París, para la primera representación de *Don Carlos*. Pero el pedido no fue atendido, y el último trabajo de Verdi subió a escena el 11 de marzo de 1867. El éxito de público no fue triunfal y la crítica creyó directamente sorpren-

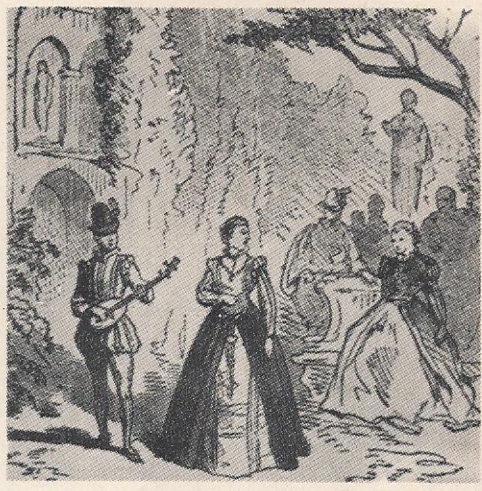
der un giro del músico hacia la línea wagneriana, basándose en el discurso musical sinfónicamente más elaborado, y en el recitado melódico que se adueña de la ópera. Mejor acogida tuvo poco después en España, aunque ni siquiera la nueva versión de *Don Carlos*, traducida para la ocasión por Aquiles de Lauzieres, convenció a Verdi, quien, en efecto, procederá en 1883 a una corrección radical, comenzando por el primer acto, que suprimió totalmente por considerarlo un inútil artefacto, mientras las danzas fueron también eliminadas dado que, en su momento, fueron compuestas sólo para satisfacer las costumbres de la Ópera de París. En cada caso, de cualquier modo que se lo mire, *Don Carlos* es una ópera que sigue un ulterior salto cualitativo en el arco de la dramaturgia verdiana, pero no ciertamente por su presunto "wagnerianismo". Se ha dicho, y con razón, que la superación de las formas cerradas insinuada ya desde *Luisa Miller* y luego cada vez más definida, encuentra en *Don Carlos* una de sus manifestaciones más completas y originales. La estructura, en efecto, se desvincula de los consabidos esquemas, mucho más que en *Un ballo in maschera* o en *La forza del destino*, pero la composición estrófica original no es aquí ni siquiera abandonada del todo; inclusive, donde se registra la máxima ductilidad del canto y del contexto sinfónico, tampoco puede hablarse de "recitado entonado" de tipo wagneriano. En la elección innovadora que posteriormente llevó adelante, o bien en su peculiar configuración, juega además de la personal sensibilidad verdiana, el conocimiento operativo de su destino para el gran consumo "popular" del producto operístico, y Verdi, que no escribía para el teatro privado construido por un rey excéntrico, para un rito de sucesos dispuesto por ahora para la comprensión de unos pocos elegidos, conservaba la noción del canto articulado que estructura la lúcida construcción arquitectónica de la escena, aunque asimilándola a la dúctil continuidad de un recitado elevado, paralelamente, al rango de protagonista musical de la ópera. O sea aquella evidencia estructural que, finalmente, podría identificarse con las formas tradicionales, alienadas a las leyes del provecho —del provecho empresarial, del más referible a una burguesía que controla el aparato teatral de la producción operística —no es aprovechada pasivamente, porque sobre ella el compositor trata de elaborar su propuesta lingüística, para volcar desde el interior, los residuos de las convenciones, para guiar al público a hacerse promotor de la transformación de un gusto preconstituido, además de reflejarlo oportunamente.

La compleja figura de Felipe II, la psicología de este rey que se debate entre los impulsos de la justicia y la tiranía, entre los deberes de gobernante y sus celos de hombre, se ubica en el centro del asunto. No sólo en virtud de la fuerte caracterización del personaje, sino por los reflejos que su dilema interior tiene sobre los otros protagonistas de la ópera. *Don Carlos* es, en definitiva, el drama de la humanidad sofocada, prisionera de razones colectivas que instrumentan inclusive los sentimientos individuales, privándolos de todo posible margen que no sea el de un mezquino renunciamiento intimista. Considérese, por ejemplo, la escena del tercer acto, en la cual el Gran Inquisidor exhorta a Felipe II a inmolar a su hijo y a sacrificar a Rodrigo: lejos de rendir la tensión por medio de gestos vocales pletóricos, Verdi llega a la penetrante comprensión y representación musical de los opuestos puntos de vista, por medio de un recitado insistente, por lo general sobre sonidos repetidos, mientras la orquesta coordina pocos elementos haciendo un fondo movido, turbado, traumatizante. Es decir, la incapacidad del emperador por elevar al canto, a la injuria, al llanto, al tumultuoso contraste de sus sentimientos, en un momento tan decisivo, no es otra cosa que el diagnóstico de una imposible reacción activa a la razón de estado, a la cual, fatalmente, debe someterse.

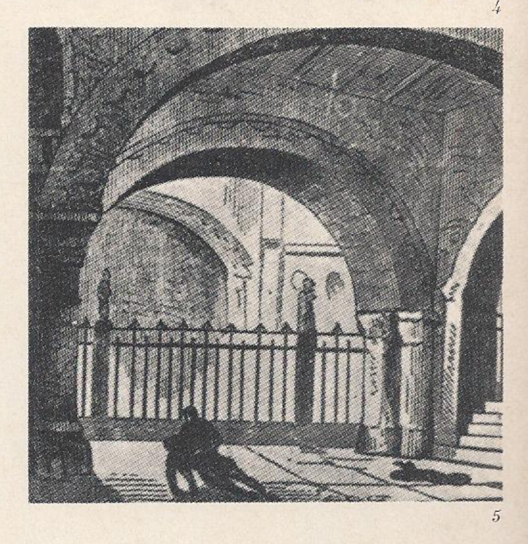
Como contraste, el último acto, ambientado en el claustro del convento de San Justo, cuando se impone la gran aria de Isabel, se abre justamente a la vena melódica más rica y ostentosa, aunque conducida fuera de los módulos del *bel canto*, según un diagrama emotivo, así como también variado, y confiado a la densa trama de tonalidades diversas. Los personajes "positivos", Isabel y Don Carlos, no conocen por lo tanto la angustiante soledad espiritual del rey, no se definen musicalmente de manera tortuosa y hasta neurótica, y es más bien la compleja implantación formal que rehuye los tonos afirmativos de los episodios cerrados, dilatándose al infinito, lo que ofrece ocasión para la inagotable regeneración del material melódico, el enriquecimiento del material armónico llevado en un denso cromatismo a los umbrales de totalizarse, pero para tomar y bloquear, a través de su sinuosa trama, la inestabilidad psicológica de las figuras, arrastradas en un drama que no consiente estabilizarse en una elección segura y límpida de comportamientos, de vida. La constatación verdiana, perentoriamente musical, desde el dato indiscutible que es la esclavitud de Felipe II y del Gran Inquisidor a la absurda racionalización del inhumano mecanismo por el que son dominados, se transfiere y se proyecta también sobre Carlos e Isabel, implicándolos en la negación de ese mecanismo inhumano. Su posibilidad de canto auténtico es, efectivamente, enajenada, por la "forma abierta" que la contradice mientras es propuesta, que suspende la afirmación de la subjetividad sobre el abismo del objetivo desmentido por la historia y la sociedad en la que



3



4



5

1. *Verdi y sus obras. Litografía de 1853.*

2. *Una escena de* La fuerza del destino *en un grabado del ochocientos.*

3, 4, 5. *Escenas de* Don Carlos.

concretamente existen; desmentido que precisamente proviene de la estructura musical en la que la efusión puramente lírica coincide significativamente con la disolución, con la verdadera "represión" formal, lingüística de sus derechos.

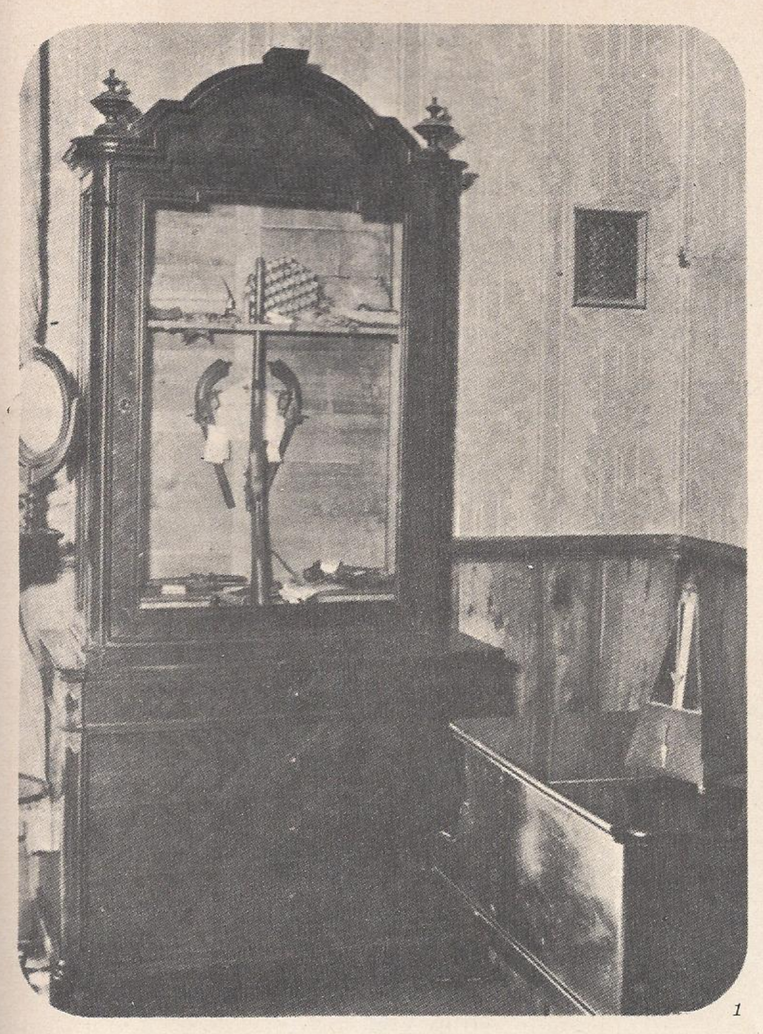
Aída: un balance

Aída (1871) constituye una síntesis entre la escritura típica de la expresividad sonora de Verdi, del Verdi de siempre, y las sutilezas psicológicas de las obras compuestas en el decenio precedente. En realidad, Verdi parece querer proponer con *Aída* un resumen global de toda su experiencia, puesto que la amplia dimensión coral, los cantos de guerra, las citas de los temas de la libertad nacional, de la unión popular, conducen decididamente al clima de los años cuarenta, a *Nabucco*, a los *Lombardi*, entre otros, mientras la conducción musical de la trama amorosa, amarga y trágica, de los dos protagonistas, alcanza una sutileza de índole sentimental de rara eficacia en la misma producción verdiana. Lo que cuenta, de todos modos, no es la armónica fusión de los elementos estructurales contrastantes, por la cual el equilibrio entre personajes y coro, desde el punto de vista de la construcción dramática y de la dialéctica de los significados, es absoluto. Lo que cuenta son, precisamente, los significados que aporta la estructuración dialéctica de los elementos, los resultados de la indagación confiada a ellos y que nuevamente contemplan el principal problema para Verdi (por el que Verdi estuvo "obsesionado" durante toda su vida de perfecto artista e intelectual del Resurgimiento, es decir, el problema de las relaciones entre el momento particular del individuo y el general de la política entendida como concreta acción histórica de las relaciones sociales. Sin embargo, en *Aída* ese problema se presenta en términos sumamente complejos. Estrenada el 24 de diciembre de 1871 en el Teatro de la Ópera de El Cairo —pues fue escrita para celebrar la construcción del Canal de Suez— la ópera nació, sobre libreto de Ghislanzoni, en los entusiastas meses de la Unidad italiana, pasada a través de la brecha de Porta Pia. Esto ya explica la recuperación patriótica que en esta obra ocupa tanto espacio, aunque se ubica en África, colocándose así en una específica situación ambiental, de la que es necesario estimar bien su sentido. Digamos de inmediato que *Aída*, musicalmente, es extraña al exotismo manierista, al orientalismo como ocasión sugestiva, hasta considerar la ubicación africana del asunto como el marco ambiental, necesario debido a las circunstancias en las que la ópera nacía, pero sin una efectiva razón para un argumento que muy bien hubiese podido desarrollarse en otra parte. Es verdad, pero habiéndolo situado entre egipcios y etíopes, Verdi no disocia el argumento de tal situación, aunque rechaza, además del efecto de los coloridos orientales y los fantásticos llamados de lo exótico, salvarse de ciertas tentaciones refugiándose en los límites iluministas, y ya sujetos al peligro de una mistificación peor, la del descriptivismo, del "buen salvaje", de la primitiva integridad perdida, de la "naturaleza originaria" del hombre reconocible sólo en el ingenuo y desorientado hombre de color. Con tales proyecciones, más o menos benévolas, del colonialismo europeo hacia sus campos de caza extraeuropeos, Verdi no tiene nada que separar, en *Aída;* en suma, su actitud no es enteramente eurocéntrica, comenzando por la música, que ciertamente se mueve dentro de precisas evocaciones musicales del mundo "extraño", pero, dentro de tal individualización, moviendo los "signos" y los "gestos" musicales hacia la autoritaria representación del drama, como drama ejemplar para todos los hombres, válido fuera de los propios límites, significativo para todos. Es decir, musicalmente existe una dimensión orientalista pero no la guiñadita de ojo al color local, la señal maliciosa, la complaciente exhibición de los perfumes aromáticos, por lo que el mismo exotismo es en verdad sustraído a las inmotivadas fantasías y, en cambio, asimilado al personal lenguaje del compositor que, reencontrándose en un registro estilístico único, sin fisuras, sin desequilibrios entre los diferentes niveles musicales, estructura, por ejemplo, una superior pasión patriótica, o bien la idea de la libertad nacional y popular que ya no es sólo referible al dato italiano, que se dirige a los derechos de rescate de cada nación y cada pueblo. Verdi, que ya en la figura de Álvaro había afirmado su protesta antirracista, con *Aída* no deja escapar la ocasión para hacer una más evidente afirmación de principios, especificada en la nobleza humana, altamente consciente de los derechos de la libre vida individual, que imponen los dos protagonistas, la muerte de éstos, debida ante todo a la firmeza de sus sentimientos.

Por cierto, no termina patéticamente en sí mismo, se entiende, pero es portador de una nueva moral erigida contra la vieja moral que lo anula en nombre de la necesidad política fundada, a su vez, sobre una concesión de la historia enemiga del individuo y del hombre, por ser historia de una sociedad fundada sobre el privilegio, sobre la "esclavitud". El intransigente liberalismo de Verdi no conoce límites, no hace discriminaciones, y si el aporte ideológico de la obra se establece en el unívoco musical del estilo y del lenguaje, incluso percibiendo discrepancias de materiales, y si se comprende cómo por eso Verdi pudo meditar el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición y modernismo, en una búsqueda sobre los personajes y también con el regodeo y la magnificencia del espectáculo expresamente gigantesco, el resultado no se debe sólo a la música, sino también a la atenta preocupación con la que el compositor ha elaborado sobre el libreto, vigilando directamente la palabra. El epistolario con Ghislanzoni es, en este aspecto, de profundo interés; sugiere mucho sobre las meditaciones, las rectificaciones, la preocupación analítica de Verdi, precisamente en el propósito de otorgar luego, musicalmente, sobre el sólido soporte de un libreto debidamente elaborado, el máximo relieve, a los sentimientos y a la convergencia de éstos en los nudos cruciales que signan el conflicto entre las aspiraciones individuales y las razones objetivas del devenir histórico. Mila ha subrayado oportunamente el pasaje en el que Verdi habla del final de la ópera: "Por último, quisiera quitar la consabida agonía, y evitar las palabras 'Me voy, te precedo; ¡atiéndeme! ¡ha muerto! ¡vivo aún!, etcétera, etcétera'. Quisiera algo dulce, vaporoso, un dúo brevísimo, un adiós a la vida". El pesimismo verdiano, dirigido al *impasse* de las relaciones humanas en "su" sociedad, que es la sociedad a la que todavía compete hacer la historia del mundo, no puede ya confiarse a las simples exclamaciones y, en cambio, quiere, como musicalmente daba *Aída*, las esfumaturas capaces de comunicar en realidad la absurda ambigüedad de la existencia.

El Verdi de los años sesenta, en los umbrales de la colaboración con Boito, es mucho más sensible a las palabras como, por lo demás, a cada elemento que forma la representación teatral. No le basta con narrar una historia confiándole la responsabilidad narrativa, dramática, a la música en especial, sino que, inmediatamente, quiere que en el libreto se definan con precisión los contornos tanto como la sustancia. Todo esto implica, sin embargo, un cuidado extremo de lo particular, una minuciosidad en la preparación que, por otra parte, ahora es exigido por la misma configuración musical, su reencuentro en una música donde los detalles conquistan un peso estructural decisivo.

Así, escribiendo al bocetista Merelli por *Otelo*, Verdi se habría explayado largamente en la descripción de cómo quería que resultase la figura de Yago, mientras en una carta a Boito, el músico-poeta que por invitación del editor Giulio Ricordi había preparado el libreto de la ópera, decía: "... en mi opinión, la pieza escénica falta aún, y nos falta porque no puede ser. Después que Otelo ha insultado a Desdémona no hay más que decir, salvo una frase, un reproche, ¡una maldición contra el *bárbaro* que ha insultado a una mujer! Y aquí hay que bajar el telón o saltar con una *salida* fuera de Shakespeare. Por ejemplo (digo por decir), luego de las palabras: 'Calla, demonio', Ludovico, con toda la altivez del patricio y la dignidad del Embajador, podría apostrofar duramente a Otelo: 'Indigno moro, ¿tú osas insultar a una patricia veneciana, parienta mía, y no temes la



1



2

3

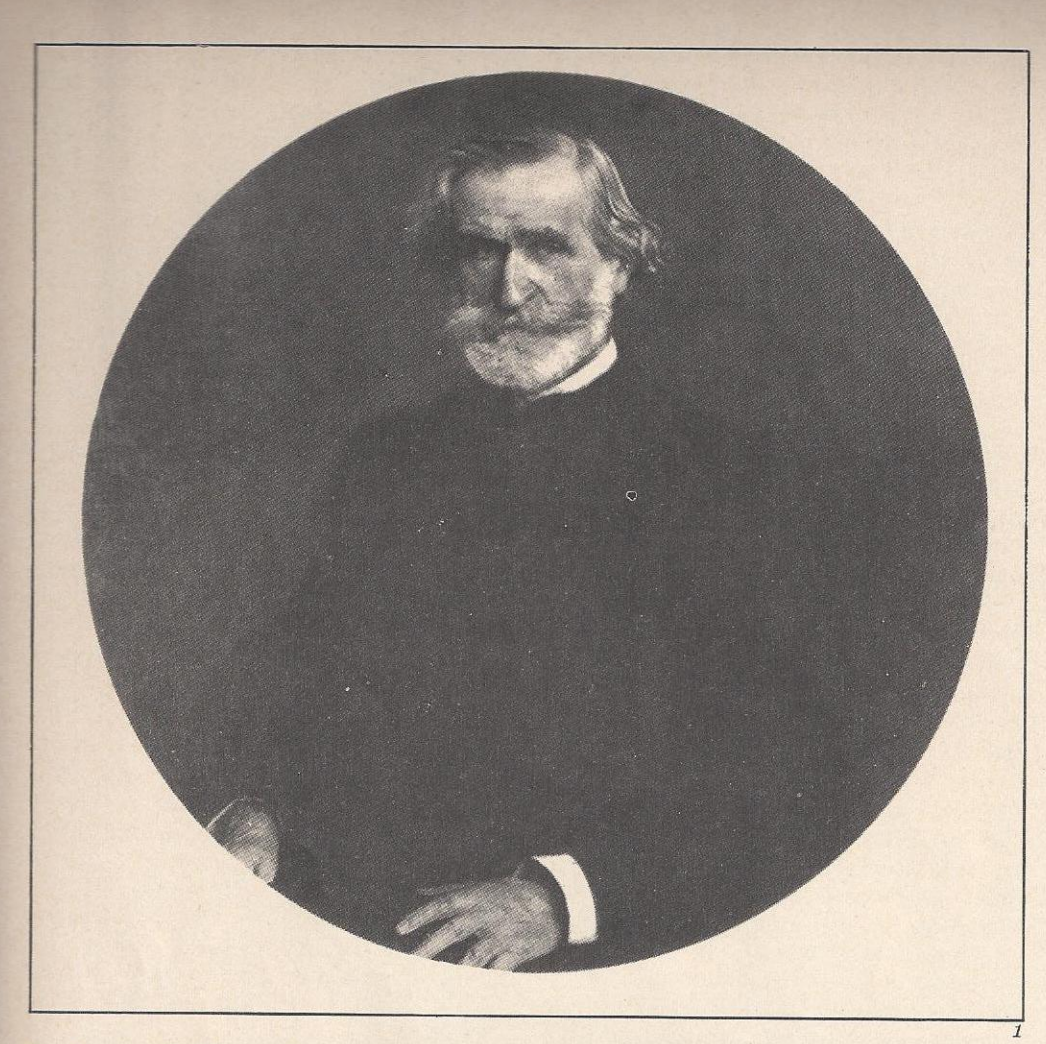
ira del Senado?' (estrofa de 4 a 6 versos) . . . De pronto se oyen a lo lejos tambores, trompas, golpes de cañón, etc., etc. ¡Los turcos! ¡Los turcos! Pueblo y soldados invaden la escena, ¡sorpresa y susto de todos! Otelo se agita y se eriza como un león; blande la espada y volviéndose a Modovico: 'Vamos, los conduciré nuevamente a la victoria. ¡Venecia me compensará luego con una destitución! . . .' El trozo musical lo tendríamos, y un maestro podría estar contento. El crítico tendría muchas observaciones que hacer . . . Habría una observación más grave; Otelo, abatido por el dolor, rojo por los celos, cansado, enfermo física y moralmente, ¿puede exaltarse hasta el punto de volver a ser el héroe de antes? Y si puede, si la gloria lo fascina todavía y puede olvidar amor, dolor, celos, ¿por qué matar a Desdémona y después a sí mismo? ¿Éstos son escrúpulos o serias observaciones?"

Esta carta dice mucho sobre la intervención del músico en la confección del libreto, y además echa luz sobre las relaciones de colaboración con Boito, exponente del desenfreno milanés. Boito había publicado anteriormente escritos críticos en los que exponía su opinión sobre los desarrollos de la ópera en la música, en primer lugar patrocinando la sustitución de la *fórmula* por la *forma*. "Los latinos —decía— que lo sabían muy bien, hicieron con la segunda el diminutivo de la primera; pero los latinos también sabían hablar, también sabían pensar con más claridad que nosotros. La *forma*, la extrínseca manifestación, la hermosa greda del arte, tiene tanto en común con la *fórmula*, como una oda de Horacio y el rimado de Ruscelli, como los rayos de Moisés con las orejas del asno. Y esto es lo que me empuja a decir, si es que, desde que el melodrama existe en Italia hasta hoy, nunca hemos tenido una verdadera forma melodramática pero en cambio siempre el diminutivo, la *fórmula*. Nacida con Monteverdi, la *fórmula* melodramática pasó a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, conquistando, al tiempo que pasaba de mano en mano (y mucho en los últimos) fuerza, desarrollo, variedad, pero sin dejar de ser la *fórmula*, tal como había nacido. Las denominaciones *aria*, *rondó*, *caballetta*, *stretta*, *ritornello*, *concertado*, están todas allá, alineadas en una derecha fila, para afirmar la aseveración. Ya debía haber llegado la hora de cambiar de estilo, la forma vastamente asumida por las otras artes debería desarrollarse también en este estudio nuestro; su tiempo de virilidad debería estar colmado". Por otra parte, Boito no deducía de tales premisas que, incluso en la generalidad de la "demostración" histórica, llevaban en sí una justa exigencia de dirigirse contra los grandes operistas, sino contra la producción media del melodrama; no deducía, por lo tanto, automáticamente, la propuesta de un alineamiento wagneriano. Luego de un breve período de infatuación por Wagner, Boito había enfriado sus entusiasmos al punto de reprochar directamente al compositor alemán el no haber sabido ampliar realmente los límites del ritmo y de la armonía; aunque, luego, lo que prevaleció sobre el wagnerianismo haya sido la preferencia italiana al "gusto" por la claridad y la transparencia formales, quizás también una involuntaria predilección por las "fórmulas" por sobre las "formas" (¡el melodrama de Boito testimoniaría en tal sentido!). De todos modos, fueran cuales fuesen las inclinaciones del juvenil ardor, la batalla de Boito por una "novedad" operística que sobre todo no atendiese a regiones diferentes de las del desarrollo de la música y del lenguaje musical, fuera de los innegables contactos con el público no preparado y miope, no fue por cierto una batalla a la que Boito haya renunciado. Al contrario, no cesó de llevarla adelante, y sin que se la deba considerar como la manifestación de un intelectual de las ideas sobre el arte bastante aristocráticas.

Inclusive, si Boito juzga precisamente las óperas verdianas como los *Lombardi* o el *Rigoletto* totalmente superadas, y demuestra creer que el mismo Verdi las había repudiado, no por ello está ausente en él la intuición teórica de que el melodrama debía rescatarse de la degeneración del consumo, por la cual crecientemente iba resignándose como género; o sea, que debía encontrar en sí la energía necesaria para escapar a la *fórmula*, a fin de imponer una *forma* propia, regenerada, y por lo tanto actual, avanzada, en el aprovechamiento de inéditas posibilidades de lenguaje musical, en integrar la música y el libreto en una orgánica coherencia estética, en imaginar un teatro del "porvenir", aunque de un porvenir que, en el fondo, no traiciona a favor de Wagner los caracteres peculiares, especialmente los culturales, de la ópera italiana. Por otra parte, aunque si la verdad es que Verdi no había y no hubiese jamás repudiado ni *Rigoletto* ni *I Lombardi*, en la práctica había transformado incesantemente su ópera, actualizando las propias "formas", renegando realmente de las "fórmulas" en la medida que las había aceptado, recibido. Quiere decir que Verdi, siempre reacio a las teorizaciones, prácticamente contaba con un público del que no sufría pasivamente el influjo estableciendo así un real contacto con el tejido social y sus internos movimientos culturales *in progress*, y había llegado poco a poco allá donde Boito, teóricamente, auspiciaba que se debía llegar. Y es en este punto donde las ásperas polémicas se trasmutan en reconciliación, donde Boito y Verdi se encuentran. Nace *Otelo*; en *Otelo* se conjuga felizmente su respectiva refutación del filisteísmo burgués, la análoga rebelión de ambos frente a la falsa "democratización" de la ópera convencional sometida al mercado. Entiéndase bien, no se debe siquiera asignar a la tardía colaboración de Boito con Verdi las connotaciones de una perfecta convergencia hacia objetivos comunes, porque más bien se trató de un momentáneo, afortunado entrecruzamiento de caminos vecinos, pero jamás paralelos. Boito, cuando escribió el libreto de *Otelo* no había renunciado al famoso espiritualismo que en 1865, en un artículo, le había hecho escribir: "Lo Sublime es más simple que lo Bello. Lo Bello puede encarnarse con todas las variedades de la forma, las más bizarras, las más múltiples, las más dispares; a lo Sublime no adhiere sino la gran forma, la forma divina, universal: la forma esférica. El horizonte es sublime, el mar es sublime, Shakespeare es esférico, Dante es esférico, Beethoven es esférico; el sol es más simple que el clavo de olor, el mar es más simple que el arroyo, el *adagio* de Mendelssohn es más esférico y más simple que el *andante* de Mozart"; pero ni siquiera Verdi, cuando el 5 de febrero de 1887 presentó en la Scala el *Otelo*, se había alejado de los modos de pensar que veinte años antes le habían hecho comentar el artículo de Boito, dirigiéndose a Piave, de manera lapidante: "No te asustes de esta babilonia (como tú la llamas) de la música del porvenir. También esto está bien así, debe ser así. Estos así llamados apóstoles del porvenir son iniciadores de algo grande, sublime. Era necesario *lavar el altar manchado* por los puercos del pasado. ¡Hace falta una música pura, virgen, *santa, esférica!* Yo miro hacia arriba y espero la estrella que me indique dónde nació el *Mesías*, donde yo, como los Reyes Magos, pueda ir a adorarla. *Hosanna in excelsis*, etc.". En otras palabras, la colaboración de Verdi y Boito se entiende como un episodio —pero no es *episódica*— de las respectivas experiencias culturales, reunidos por el mismo rechazo, que ya hemos mencionado, pero desde puntos de vista alejados y, en último análisis, inconciliables, salvo en el terreno concreto del trabajo común, de las específicas pruebas que debían unir al poeta y al músico. Éste, además, irreductible a los esteticismos y los mesiánicos mensajes, a las sublimaciones naturalísticas y naturistas de los intelectuales italianos *desenfrenados* y a los umbrales del *liberty* danunziano, aceptó a Boito también porque, más allá de las propias exigencias creativas apreciaba las cualidades literarias, finalmente indispensables a su melodrama, mientras Boito, ciertamente, aceptó trabajar para Verdi porque, más allá de las propias convicciones teóricas, sufría la fascinación, la sugestión del genio. En cada caso, fuera cual fuese el terreno de encuentro de Boito y Verdi, por lo menos en un punto no se habrían entendido nunca, o sea, sobre la música instrumental; el primero —en polémica con la vida musical italiana que la había apartado de sí— sostenía que había que comenzar con la alemana,

mientras que el segundo seguía oponiéndose duramente a ella, considerándola extraña a las actitudes y gustos musicales de sus conciudadanos. En efecto, dejando a un lado el antigermanismo que, por lo demás, jugó en la actitud verdiana cierto papel, la sólida raíz moral de músico, ejercitada sobre datos siempre más elaborados y culturalmente refinados, pero siempre claramente ligados a la historia de los hombres, a una irrenunciable exigencia de manifiesto juicio, bastaba para inspirarle el rechazo de un género impropiamente definido como *puro*. Desde este ángulo, Verdi había visto enseguida con hostilidad la propagación de la música de concierto en el ámbito de la sociedad burguesa, en los salones más o menos patricios. La palabra de rigor de los jóvenes músicos, ya en los años sesenta, era el repudio del arte *común y banal*, el arte operístico, se entiende, contaminado por la *impureza* de las visicitudes demasiado humanas para que pudiesen satisfacer sus aspiraciones trascendentales, o por el inmediato apoyo al fenómeno musical en sí y por sí, inclusive positivamente entendido. Y precisamente en dicha posición Verdi encontraba materia suficiente para desconfiar, prefiriendo las relaciones con el público en general, que todavía demostraba creer en la vitalidad del melodrama. Pero no se debe pensar que el obstinado encierro verdiano fuese dictado por amor a la facilidad o la defensa del gusto medio, corriente. Las razones eran otras; deben buscarse en las convicciones de un músico que había creído y creía en el melodrama no como espectáculo de *rutina* sino como un género privilegiado por la posibilidad que ofrecía de la participación musical en el debate de las ideas, en el análisis de los sentimientos, en las luchas civiles en cuanto musicalmente dispuestas a dejarse representar. Para tal compositor, el renacimiento de la práctica instrumental no podía no resultar incomprensible y desagradable, irreductible al débil y equívoco tejido social y cultural sobre el que se insertaba; y la ambigüedad de la situación estaba más bien en el hecho de que, mientras por una parte la obra se revelaba como un género inflado por la plétora de los autores de mediocre nivel, preocupados únicamente en satisfacer las exigencias de la demanda, acríticamente dispuesta a todo, por otra parte, las instancias progresistas innatas en la búsqueda de un instrumentalismo que quería romper la cristalización teatral de la música, proponiendo nuevas soluciones de lenguaje y una ampliación del conocimiento musical, se apagaban en el culto excesivo de tradiciones diversas pero no menos institucionalizadas, como la germana o la italiana anterior al siglo XIX, incapaces de prender inmediatamente en el público más amplio al que, Verdi se dirigía en cambio con rapidez comunicativa para elevarlo a más altos grados de conocimiento, trabajando desde su género predilecto. Pero si se mira el comportamiento a menudo ácido de Verdi hacia las nuevas exigencias y sus iniciativas organizadas (piénsese en su lucha contra la Sociedad Cuarteto de Milán que en *Otelo* había demostrado saber estar al momento con el desenvolvimiento europeo de la evolución músical, abordando musicalmente aquello que erróneamente ha sido llamado su "wagnerianismo", mientras era un lenguaje personalísimo, de fragmentaciones orquestales y vocales entretejidas en la orgánica compatibilidad del discurso dramático. En *Otelo*, en efecto, el retorno a Shakespeare había ocurrido en un momento de gran maduración intelectual del músico, la que era, además, maduración estilística en la música, en el momento constitutivo, único y auténtico, de los valores ideológicos de la ópera. Es decir, la estructuración musical y dramática de la ópera, de su lenguaje en cuanto se hace comunicación conceptual, no sobresale del simple conflicto sentimental entre los personajes de la tragedia o, en cambio, del conflicto entre abstractas fuerzas contrarias que provocan las situaciones hasta determinar los acontecimientos, o hasta una relación de extrañamiento del hombre con su destino. Shakespearianamente, en verdad, pero en términos tan radicales como para hacerlos lúcidamente actuales, la estructura dramática de *Otelo*, que es su estructura musical, concretamente, está inclinada y dirigida a indagar el contraste *histórico* entre las razones de los deberes y los condicionamientos colectivos, ambas válidas y fundadas, pero escindidas y recíprocamente enajenadas, precisamente, en el contexto de una trama de situaciones donde no se cumple la mediación de las instancias humanas con aquellas objetivas de la realidad política. La trágica tensión de la ópera, por lo tanto, se establece en el conflicto entre la reivindicación de los derechos del individuo, tan caros al más avanzado liberalismo verdiano, que Verdi recoge otra vez en el fundamental derecho al amor como relación social orginaria, natural, imprescindible, del hombre, y la derrota de aquellas reivindicaciones puestas bajo el casillero de una lógica *política* de la sociedad que se desmiente a sí misma mientras desmiente la integral liberación humana hacia la que querría y debería tender. Así, en tal perspectiva, no se pueden relevar, en *Otelo*, sobre el plano lingüístico de su música, ciertas voluntarias *contradicciones*, extremadamente significativas si, en efecto, no se pone el acento únicamente sobre el enriquecimiento del vocabulario de la composición, sobre la armonía audaz en la cual los movimientos cromáticos del bajo están vistos en función del móvil juego de transfiguraciones tonales, confiadas a desacostumbrados o personalísimos encadenamientos de acordes de séptima, sobre formas *abiertas*, y así sucesivamente. Es necesario señalar más bien estos aspectos, en los cuales la libre y flúida expansión de las líneas melódicas, se retoma momentáneamente en organismos *cerrados*, que parecerían contradecir la impostación general, como cuando Otelo, ya sacudido por los temblores de la angustia y el dolor, tolera el recuerdo de la gloria militar de otro tiempo: "Ahora y por siempre adiós santos recuerdos." Efectivamente, aquí se utiliza otra vez un ritmo de marcha en estructura estrófica, inclusive jactanciosa; pero tal fractura, y las otras que ejemplifica, que inclusive Verdi ya temía y rechazaba, como se ha leído en la carta a Boito, no constituye enteramente una incongruencia. Al contrario, es testimonio de la prodigiosa ductilidad de Verdi para transformar su propio lenguaje según las exigencias significativas, ya que en el contraste indicado, el personaje de Otelo sobresale con toda su contradictoria interioridad psicológica e ideológica, pero sobre todo, se descubre como tal, en cuanto su engañoso lamento por una gloria militar, por una potencia ya inútil y vana frente a la autenticidad de la propia tragedia personal, humana, se dirige, a través de aquel ritmo de marcha enajenante, contra el poder político, la gloria militar, humanamente vanos, alienados y alienantes. Verdi nunca había conducido hasta tal grado de pesimista conocimiento, su crítica al mundo, circundante, a la inhibición de la libertad mistificada, o a los mitos de un inhumano deber ser político, social. Ahora no le queda sino indagar esa inhibición en el nivel de la vida en común, de los conflictos cotidianos, y lo hará en *Falstaff*.

En *Falstaff*, precisamente, demostrará cómo él advirtió, en base a lo musical, los válidos motivos de las propuestas de los otros, y las supo asimilar sin caer en el eclecticismo o en "estériles complejos de inferioridad". En *Falstaff* se cumplirá, en efecto, una suerte de síntesis entre las conquistas técnicas de las últimas camadas, y la pasión representativa, la tendencia, o mejor, la irrenunciable tentación humana y humanística hacia la indagación crítica de la vida. Pero antes de pasar a la última obra maestra verdiana, y para comprenderla mejor, es bueno preguntarse qué habían significado las modificaciones de *Simón Boccanegra*, de *Don Carlos* en los años ochenta, y antes, incluso, de *Macbeth*. No se trató ciertamente de meras puestas al día de la escritura musical, aunque también de esto; de todos modos, el objetivo preciso fue hacer adherir con mayor fuerza los medios musicales a los literarios —ni siquiera éstos exentos de modificaciones— a un teatro que estuviese efectivamente presente en todos los sentidos, al hacerse portador de significados actuales. O sea que Verdi había advertido cómo en esas óperas suyas vivían *in nuce* posibilidades que sólo ahora veía lúcidamente cómo realizar, a la luz de una nueva calificación lingüística especialmente, tan extraña a las modas, como sensible a las exigencias de más exactos y eficaces hechos dramáticos, para nada indiferentes a las solicitudes de las nuevas gene-



1

1. *Retrato de Verdi, de Boldini, Milán, Casa de descanso para músicos G. Verdi.*

2. *Verdi y Boito en S. Agata en 1863.*

En la página 191:

1. *Villa Verdi en S. Agata: un ángulo del dormitorio y estudio de Verdi* (Pozzi Bellini).

2. *Villa Verdi en S. Agata: ángulo de una pequeña habitación que solía servir de refugio a Verdi cuando deseaba escribir o leer* (Pozzi Bellini).

3. *Villa Verdi en S. Agata: las viejas escuderías donde se conservan las carrozas de Verdi.*



2

raciones musicales a las que incluso Verdi miraba con sospecha. Por lo demás, entre la sensibilad práctica y teórica de Verdi había una buena fisura, desde el momento en que la segunda no se manifestaba directamente en la primera; lo prueba el célebre motivo que el músico dio al rechazar públicamente su *Cuarteto de arcos*, compuesto en Nápoles como pasatiempo y escuchado una sola vez en una estrecha rueda de amigos: "Yo escribí —dijo Verdi— es cierto, en Nápoles, un *Cuarteto* que fue ejecutado privadamente en mi casa. Es cierto que este Cuarteto me fue pedido por cierta Sociedad, y antes por la llamada Sociedad del Cuarteto de Milán. Lo negué porque no quise dar ninguna importancia a ese trozo, y porque creía entonces y creo hoy (quizás equivocadamente) que el Cuarteto en Italia es una planta fuera de clima. No trato de decir que este género de composición no pueda ser útil entre nosotros, pero yo querría que nuestras sociedades, liceos, conservatorios, junto con los cuartetos de cuerdas instituyeran cuartetos de voces para seguir a Palestrina, a sus contemporáneos, y a Marcello." Estas afirmaciones resentidas y demasiado parciales tuvieron mucho valor por la autoridad de quien las había pronunciado, para alimentar un provincianismo nacionalista de la peor especie, inculto y presuntuoso, ligado, por otra parte, con la falsa idea de la tradición operística italiana.

Falstaff o la humillación social

Se ha dicho que en Verdi el ejemplo concreto y verificable sobre las óperas tiene más peso que las embarazosas teorizaciones. *Falstaff*, lo repetimos, sirve para demostrarlo. Sobre libreto de Boito, esta "comedia lírica" en tres actos y seis cuadros, copia *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, trayendo, además, algunos temas de Enrique IV. Representada el 9 de febrero de 1893 en la Scala, frente a un público conmovido, entusiasta y embobado por la alta imaginación creativa del compositor octogenario, y frente a una crítica inclusive desconcertada por la novedad de una música efectivamente abierta al porvenir musical del novecientos, *Falstaff* no se limita a ubicar en el centro al homónimo personaje, cáustico y multifacético al mismo tiempo, envejecido y barrigón seductor que se ofrece a las burlonas *comadres* a las que dirige con cínicas palabras sus vanas ofertas amorosas. En el centro de la ópera, como Shakespeare indicaba, se encuentra el amor reducido al rango de su noble paladín, precisamente el noble Falstaff, venido a menos, entre los bodegones donde todavía puede hacer brillar un crédito vencido, a la merced de sus fieles Bardolfo y Pistola, bufones de corte de un cortesano aburguesado, y aburguesado por conducir el amargo juego de su vida, demasiado irónicamente rica de humores humanamente verdaderos, para ser sólo humorística. Precisamente, Shakespeare

ya se había propuesto este problema central, el problema del amor en el nuevo contexto social surgiente, una vez que aquel noble hubiese terminado para siempre, descendiendo al nivel de la nueva clase; y justamente Verdi, incansable explorador de las facetas sociales en los momentos más delicados y auténticos de la experiencia humana, retoma ahora el motivo shakesperiano porque advierte plenamente qué actual es retomarlo, abandonar los amores protegidos por la absoluta afirmación a costa de la muerte, por indagar el amor cotidianamente derrotado por la relación sentimental y eróticamente imposible, negado, incluso negado en el físico de quien lo pretende, además de su desorientación ideal y moral.

El magistral diagnóstico marxista "la propiedad privada no sabe hacer de la necesidad tosca una necesidad humana; su idealismo es la imaginación, el arbitrio, el capricho", parecería inspirar la fuerza verdiana de la comedia de Shakespeare, si no supiésemos que esa inspiración era imposible. Pero Verdi, que fuerza además el límite de la risa en la figura de Falstaff, hasta sumergirnos en una dolorosa conmiseración por su gesticulación erótica, en su desenmascaramiento sentimental, demuestra realmente, en la ópera, qué altura de capacidad crítica había alcanzado su atenta participación cultural, intelectual, especulativa, en la disociación social que no podía ciertamente esconder, mistificar. El cómico por lo tanto, en *Falstaff*, cumple con despiadada coherencia la única función que el mundo burgués le consiente, a pesar de él, aquella de hacer burlarse irónicamente de las instituciones sociales ocultas por el implacable juego de la moral filistea, por la sórdida aparición de los ideales corruptos: y la ópera, que parecería restituir a Verdi al género en el que había fracasado en su juventud, pero no puede ser conducido nuevamente sino en la medida en que la ópera bufa agotada ya desde hacía medio siglo, puede proponerse sólo como propia autocrítica para hacerse crítica de la sociedad que ha dejado de soportarla. En otras palabras la comicidad operística en el momento en que la ópera es todavía un medio de comunicación de masas, no toleraría complacer solamente las exigencias de la carcajada por parte de un burgués, que por otra parte prefiere ya la pequeña alegría de la opereta y del *café chantant* o, por el contrario, de satisfacer la ingenua necesidad de diversión de las "masas" a las cuales todavía se reserva una ópera bufa de decadente valor comercial. Considérese que es la ópera cómica de un gran músico como Verdi, que en efecto, en el momento en el cual la elige como, efectivamente, la han elegido los grandes músicos contemporáneos según sus más elevadas tradiciones críticas para liberar al mundo de aquella tradición que ha temido proseguir, para mirar dentro de ella y constatar el implacable deber de demistificar que sólo ahora, excepcionalmente, puede asumir. De modo que, volviendo a proponerse en estos términos el problema de un género abandonado 50 años antes, Verdi parece realizar directamente el examen de conciencia acerca de la legitimidad del mismo melodrama serio, para proseguir en las propias tensiones ideales. Inclusive, esta hipótesis parece posible: tal es la lacerante violencia de la comicidad de *Falstaff* hacia lo que lo circunda, y tal es la ruptura musical de Verdi con el propio, aunque cercano, pasado musical. La novedad musical, imprevisible, aunque cinco años antes hubiese escrito *Otelo*, señala de manera radical a *Falstaff*. Es por eso que el personaje principal y las figuras que lo rodean, en un estupendo equilibrio de relaciones narrativa y psicológicas, toman violenta consistencia cómica: precisamente, no por empobrecerse en algunas complacencias intimistas de grotesco sabor pequeño burgués o en el boceto jocoso, pero sí para animarse musicalmente en el manejo de la burla cruel, en el continuo sobresalir de las situaciones aparentes de su extravertida bonhomía burlona, en la sustancia de su inhumano interferir sobre el "destino" inexorable del obeso festejante. Falstaff se eleva por lo tanto sobre la intriga en cuyas redes cae o, quizás, acepta irónicamente caer, y aparece como el héroe trágico del amor negado por una burla, a la que el amor no se reduce en absoluto. El envilecimiento de la experiencia amorosa, tan íntimamente ligada en Falstaff a la humillación social de su protagonista, no se agota por lo tanto en la burla que lo envilece, sino que agiganta al personaje que la sufre, hasta humillar, en general, la experiencia social del amor.

En *Falstaff* la acción escénica musical se divide en una cantidad de episodios y situaciones que corresponden a una visión prismática del asunto, como lo reclamaba el mismo extravío del protagonista en el encadenamiento de los fútiles hechos cotidianos, en el detalle de una vida banalmente cotidiana y, como tal, alegórica. Por otra parte, a este mecanismo corresponde, a su vez, una escritura musical refinada hasta el virtuosismo, pero sobre todo fundada principalmente en una armonía realmente liberada de toda rémora sistemática, medida sobre la posibilidad de desmenuzamiento lógico, en sentido académico, que ofrece un cromatismo perfectamente conducido y jamás dirigido a cargar la música con una excesiva expresividad, porque también infiere en la tajante sequedad de los diseños melódicos, rítmicos, tímbricos, armónicos, a menudo reducidos a fragmentos y siempre contenidos dentro de una extrema concisión, que consiente que la partitura se estructure a través de la articulación milimétrica de las rápidas y dúctiles figuraciones. De aquí se desprende el valor que en *Falstaff* alcanza el replanteo mozartiano entendido como esencia de diseños, figuraciones, gestos sonoros desprovistos de todo adorno, y no en virtud de una ascética elegancia de estructuras funcionales y autónomas, en suma de un neoclasisismo a ultranza. Si la elegancia escarnecedora y punzante, especialmente en lo instrumental nos hace pensar en el límpido control con el que Stravinsky ejercitará su traumatizante sarcasmo (*Mavra, The Rake's Progress*), *Falstaff* no anticipa las superestructuras culturales del músico ruso, sus premeditados mimetismos estéticos, la subordinación mistificadora a modelos preexistentes, asumidos como angustiosos fetiches. La particular faceta cómica de Verdi conviene más bien a la angustia de una melancolía destructora y francamente impía, a través de una música que no necesita disfraces para desenmascarar la pasada escena humana de la desenfrenada "alegría" que imprevistamente se desencadena en Windsor, que se confía al juego de los temas y variaciones de figuras, armonías y timbres, de un material recogido estructuralmente en torno de los pocos núcleos nítidos y explícitos: de ellos germina la misma estructura formal de la ópera, prodigiosamente proyectada al futuro en nuestro siglo, ya que en sus límites es una forma que produce su propia estructura, que la inventa desde el interior de sus materiales nucleados en el libre juego de los elementos de composición. Sobre todo, ésta es la impostación musical de *Falstaff* que, mientras se abre en muchos aspectos a la música de nuestro siglo, sanciona también con lúcida inmediatez el diafragma crítico en el que se envuelven personajes y situaciones, como último capítulo de aquella búsqueda de disociación entre el asunto escénico y la caracterización musical, mediante la cual Verdi, ya desde *Macbeth* y *Rigoletto* había obtenido el máximo distanciamiento existencial jamás conocido en el campo del melodrama.

La constatación amarga del encuadre humanístico sucede en *Falstaff* casi imperceptiblemente, a través de la señal ironizante de la música que, en los puntos claves, además de recalcar las situaciones propuestas por el texto, sugiere lo contrario o dilata el patetismo comunicativo hasta provocar la paradoja. Por eso, los personajes abundan en zonas ambiguas y por eso, si se analizan las diversas frases musicales, los encadenamientos armónicos, el movimiento dinámico, las aproximaciones tímbricas, se nota fácilmente que algún episodio está musicalmente privado de notas irónicas, dramáticas o líricas, cómicas o trágicas. Es la relación con la situación específica del escenario lo que determina la aproximación maliciosa, por la cual las veleidades amorosas de Falstaff se definen, en la música, por lo que son, en la perspectiva psicológica y moral que les compete, aquella que la pone "más allá del bien o del mal". Sobre las palabras: "Y ahora podré morir feliz. Habré vivido mucho luego de esta hora de bendito amor. Oh! bella Alicia! No sé hacer

las veces de afectado, ni lisonjear, ni usar frases floridas, pero diré rápidamente uno de mis pensamientos culpables", que el desmedido donjuán pronuncia mientras se dispone a lo que él cree que es el afortunado encuentro con su amada, la música extiende el velo de una "banalidad" entre comillas, y rechaza por lo tanto hacer de Falstaff una caricatura; prefiere en cambio develar la impotencia sentimental, la incapacidad de una auténtica participación erótica. Por lo demás, una monotonía aún más reveladora de la armonía, cuya llanura es agudamente asociada con un ropaje tímbrico extremadamente caracterizado y caracterizante, acompaña en la continuación de la escena los groseros cumplidos de Falstaff, mientras un fino y casi melindroso juego, sinuosamente facetado, de cromatismo y una suave melodía señalan el pasaje al canto de Alicia, es decir, a la simulación del encanto amatorio, anticipado por las falsas, evanescentes iteraciones de la mujer durante el monólogo. Y luego, cuando Falstaff, burlado, entona las famosas palabras: "Vete, viejo John, vete, vete por tu camino; camina hasta que te mueras. Entonces desaparecerá la virilidad del mundo", Verdi subraya el canto doloroso con sus solemnes y graves acordes de una fuerza alusiva que lo llena de una verdad que es la verdad sin salvación, por la cual Falstaff se convierte en el adalid del amor derrotado, en el de la relación social divorciada de su autenticidad, alienada.

Habíamos reencontrado, en *Ballo in maschera*, anticipos de *Falstaff*; ahora hay que confirmarlos y, por ejemplo, volver a hallar en la estructura de los coros y los concertados de *Falstaff*, la misma inventiva continua de una pura dialéctica entre planos tímbricos, sonoros, diferentes, exactamente como en la escena final del segundo acto de *Ballo in maschera*. Pero la *negación*, ahora, no se radicaliza sarcásticamente, aunque se le consiente un margen de grotesco escarnio, una configuración aún más terrible de su incumbencia sobre el destino de los hombres, una más exacta colocación en el interior de su vida común, de todos los días, y valga por todo la gran fuga final de la ópera: una construcción polifónica de la cual participan todos los personajes más el coro de hadas, diablos, duendecillos, disfrazados por burla. Una construcción lejana a los propósitos edificantes, aunque alimentada por gestos dinámicos —debido a lo cual los diferentes planos sonoros se ven según una perspectiva volumétrica—, en el límite de la "materia" alcanza un impresionante crecimiento de su fuerza comunicativa intrínseca. Realmente, la vertiginosa calesita contrapuntística sobre las palabras "todo el mundo es una burla", no es sino la mirada sobre la miseria del mundo por parte de quien, como arrastrado por el vértigo, no renuncia a un juicio moral por negativo que sea, mientras acepta la pérdida del ideal. Con esta página dolorosa y clara al mismo tiempo, señalada por su pesimismo sin rencores, radical, e intransigente, aunque surcada por un inquieto escepticismo, Verdi cierra su obra de músico en el más alto nivel de autonocimiento de los propios deberes civiles como compositor.

Cronolgía de las óperas

1839: *Oberto, conte di San Bonifacio* (2 actos de T. Solera, Milán, Scala, 17 de noviembre).

1840: *Un giorno di regno, ossia il finto Stanislao* (2 actos de F. Romani, ibíd., 5 de setiembre).

1842: *Nabucodonosor*, llamada *Nabucco* (4 actos de Solera, ibíd., 9 de marzo).

1843: *I lombardi alla prima crociata* (4 actos de Solera, ibíd., 11 de febrero).

1844: *Ernani* (4 actos de F. M. Piave, tomada de la obra de V. Hugo, Venecia, Teatro La Fenice, 9 de marzo).
I due Foscari (4 actos de Piave, tomada de la obra de Byron, Roma, Teatro Argentina, 3 de noviembre).

1845:*Giovanna d'Arco* (3 actos de Solera, Milán, Scala, 15 de febrero).
Alzira (2 actos de S. Cammarano, de la obra de Voltaire, Nápoles, Teatro San Carlos, 12 de agosto).

1846: *Attila* (3 actos de Solera, Teatro La Fenice, 17 de marzo).

1847: *Macbeth* (4 actos de Piave y A. Maffei, de la obra de Shakespeare, Florencia, Teatro della Pergola, 14 de marzo).
I Masnadieri (4 actos de Maffei, Londres, Queen's Theatre, 22 de julio).
Jerusalem (4 actos de A. Royer y G. Vaëz, ref. de *I lombardi alla prima crociata*, París, Teatro de la Opéra, 26 de noviembre).

1848: *Il corsaro* (4 actos de Piave, Trieste, Teatro Grande, 25 de octubre).

1849: *La battaglia di Legnano* (4 actos de Cammarano, Teatro Argentina, 27 de enero).
Luisa Miller (3 actos de Cammarano, de la obra de Schiller, Nápoles, Teatro San Carlo, 8 de diciembre).

1850: *Stiffelio* (3 actos de Piave, Trieste, Teatro Grande, 16 de noviembre).

1851: *Rigoletto*, llamada originariamente *La maledizione* (3 actos de Piave, tomada de Víctor Hugo, Venecia, Teatro La Fenice, 11 de marzo).

1853: *Il trovatore* (4 actos de Cammarano, sobre la obra de A. García Gutiérrez, Roma, Teatro Apollo, 19 de enero).
La traviata (3 actos de Piave, sobre la obra de Dumas (hijo), Venecia, Teatro La Fenice, 6 de marzo).

1855: *Les vêpres siciliennes* (5 actos de E. Scribe y G. Duveyrier, París, Opéra, 13 de junio).

1856: *Giovanna di Guzman* (versión italiana de *Les vêpres siciliennes*, a cargo de E. Caimi, Milán, Scala, 4 de febrero).

1857: *Simon Boccanegra* (3 actos de Piave, sobre la obra de García Gutiérrez, Venecia, Teatro La Fenice, 12 de marzo).
Aroldo (4 actos de Piave, rep. de *Stiffelio*, Rímini, Teatro Nuovo, 16 de agosto).

1859: *Un ballo in maschera*, llamada originariamente *Gustavo III* (3 actos de A. Somma, sobre la obra de Scribe, Roma, Teatro Apollo, 17 de febrero).

1862: *La forza del destino* (4 actos de Piave, sobre la obra de A. Pérez de Saavedra, Petroburgo, Teatro Imperial, 10 de noviembre).

1865: *Macbeth* (versión francesa de la anterior, a cargo de C. Nuitter y A. Beaumont, París, Théâtre Lyrique, 21 de abril).

1867: *Don Carlos* (5 actos de J. Méry y C Du Locle, sobre la obra de Schiller, París, Opéra, 11 de marzo).

1871: *Aida* (4 actos de A. Ghislanzoni, sobre la obra de F. A. Mariette, El Cairo, Teatro de la Ópera, 24 de diciembre).

1881: *Simon Boccanegra* (rep. del libreto anterior a cargo de A. Boito, Milán, Scala, 2 de marzo).

1884: *Don Carlo* (trad. al italiano a cargo de A. Ghislanzoni, ibíd., 10 de enero).

1887: *Otello* (4 actos de A. Boito, sobre la obra de Shakespeare, ibíd., 5 de febrero).

1893: *Falstaff* (3 actos de A. Boito, sobre la obra de Shakespeare, ibíd., 9 de febrero).

Bibliografía

A. Basevi, *Studio sulle opere di G. Verdi*, Florencia, 1859; G. Cesari y A. Luzio, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milán, 1913; B. Barilli, *Il paese del melodramma*, Lanciano, 1931; C. Gatti, *Verdi* (2 volúmenes), Milán, 1931 (nueva edición, Milán, 1951); M. Mila, *Giuseppe Verdi*, Bari, 1933, segunda edición, 1958; *Carteggi verdiani*, a cargo de A. Luzio, 4 volúmenes, Roma, 1935-1945; A. Della Corte, *Verdi*, Turín, 1939 "Il Diapason" (revista), Milán 1951, en el Nº 2, fascículo dedicado al tema *I contemporanei e Verdi*; "La Rassegna Musicale" (revista), Turín, 1951, Nº 3, fascículo íntegramente dedicado a Verdi; F. Abbiati. *Giuseppe Verdi*, 4 vol., Milán, 1959; F. Walker, *The Man Verdi*, Londres, 1962, traducción italiana, Milán, 1964; R. Leibowitz, *Histoire de l'Opéra*, París, 1957, traducción italiana, Milán, 1966; C. Sartori, *Guiseppe Verdi*, entrada en la Enciclopedia "La Música", Turín, 1966; A. A. Albert *Verdi*, entrada en la Enciclopedia alemana ("Die Musik in Geschichte gegenwart"), Kassel, 1967.

Centro Editor de América Latina

anuncia el

Concurso Literario de la Colección

LA HISTORIA POPULAR

Este concurso es el resultado de nuestra búsqueda constante de acercamiento con el público lector; el mismo se inscribe en la línea de difundir y desarrollar los contenidos culturales de nuestro pueblo. Es una manera de abrir la editorial al público; es también una forma de promover los nuevos valores literarios argentinos; es nuestra manera de promover cultura popular.

Estas son las bases:

Podrán participar todos los argentinos o residentes en el país, sin límite de edad.

El trabajo deberá ser firmado con seudónimo.

En sobre aparte, lacrado, en cuyo frente se escribirá solamente el seudónimo, constarán los datos personales del autor: nombre, dirección, documento de identidad, teléfono, profesión, edad.

El trabajo, que deberá ser inédito, versará sobre hechos, costumbres, folklore, mitos de la realidad argentina, organizado en forma de cuento, testimonio, relato o crónica, al modo como está programada la colección **"La Historia Popular"**.

El trabajo deberá tener una extensión de 5 a 15 páginas aproximadamente, realizado en hojas tamaño carta y a doble espacio. Se presentará un original y dos copias escritos a máquina.

El cierre del concurso se realizará el día **30 de setiembre de 1971.**

En un plazo de un mes a partir del cierre del concurso, el jurado seleccionará por lo menos ocho trabajos para su publicación en la colección "La Historia Popular".

Los participantes seleccionados cobrarán en forma proporcional los derechos de autor fijados por la editorial para esta colección.

Los trabajos finalistas en esta primera selección pasarán a concursar en una segunda ronda.

En ella, en un plazo de un mes a partir de la publicación del o los tomos con los trabajos previamente seleccionados, el jurado elegirá los dos mejores instituyendo dos premios: un primer premio de **$ 1.000.-** y un segundo premio de **$ 500.**

El jurado estará compuesto por: Josefina DELGADO, Aníbal FORD, Jorge RIVERA, José Boris SPIVACOW y David VIÑAS.

Es requisito indispensable que los trabajos se encuentren inscriptos en el Registro de la Propiedad Intelectual.

Los originales deberán enviarse a **Centro Editor de América Latina, Cangallo 1228 - 2º piso, Capital.**

	ARGENTINA:			
Precio de	Nº 165 al 155	$ 2,00	COLOMBIA: $ 9.-	URUGUAY: $ 90
LOS HOMBRES	Nº 154 al 1	$ 2,80	MEXICO: $ 5	VENEZUELA: Bs. 2.50
			PERU: S/ 18	